

Estudios literarios e campo cultural galego

En honra do profesor Antón Figueroa

Edición ao coidado de
Teresa López
Laurence Malingret
Elias J. Torres Feijó

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.

**Estudos literarios
e campo cultural galego**

En honra do profesor Antón Figueroa

CADERNOS CIPPCE
SOBRE EMERXENCIA CULTURAL

N.º 5

Estudos literarios e campo cultural galego

En honra do profesor Antón Figueroa

Edición ao coidado de

TERESA LÓPEZ

LAURENCE MALINGRET

ELIAS J. TORRES FEIJÓ

2017

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, 2017

Deseño de cuberta

Ildefonso Vidal Ocampo

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

Maqueta

Isabel Argüelles

Imprenta Universitaria

Edita

Edicións USC

Campus Vida

usc.es/publicacions

DOI

<http://dx.doi.org/10.15304/9788416954483>

Índice

- 7 Presentación
TERESA LÓPEZ, LAURENCE MALINGRET, ELIAS J. TORRES FEIJÓ
- 15 O final da literatura?
ITAMAR EVEN-ZOHAR
- 33 A escritura dende outro espazo: transmigración e diáspora en 55,
de Xavier Queipo
MARÍA ALONSO ALONSO
- 47 A xénese do campo literario galego e tres tomas de posición
ANXO ANGUEIRA
- 65 Emilia Pardo Bazán e o Mariscal Pardo de Cela:
un drama que contesta ao mito rexionalista
PATRICIA CARBALLAL MIÑÁN
- 79 Eduardo Moreiras: unha *rara avis* no campo cultural galego da
segunda metade do século XX
ALBA CID FERNÁNDEZ
- 93 Reconsidering Breton theatre: minorised literature
beyond minorization issues
ERWAN HUPEL
- 107 La Guerra Civil en la poesía de Gabriel Aresti (1933-1975).
Euskal Tragedia / Tragedia vasca
JON KORTAZAR
- 123 Diglosia e literatura bretoa. Segundo principios de *Diglosia e texto*
de Antón Figueroa
GÉRARD LELIÈVRE HOUISEAU
- 135 Museoloxía e procesos de (des)patrimonialización.
O campo museístico galego e os requirimentos heurísticos
de contextos anómalos ou deficitarios
SABELA LÓPEZ PATO
- 155 Modelos de compromiso no campo dos estudos literarios galegos
ISAAC LOURIDO E CRISTINA MARTÍNEZ TEJERO

- 165 As culturas colonizadas fronte ao espello. Boubacar Boris Diop e o caso do Senegal
MARÍA OBDULIA LUIS GAMALLO
- 181 A tradución entre as culturas minorizadas e a cultura galega. Intercambios contemporáneos
ANA LUNA E IOLANDA GALANES
- 205 Do xenio nacional ao criterio filolóxico. Algúns apuntamentos sobre a literatura galega no Rexurdimento
XURXO MARTÍNEZ GONZÁLEZ
- 221 A propósito de *Tres hojas de ruda y un ajo verde*. As narracións de Luís Seoane e os repertorios da literatura galega
FLORENTINO PÉREZ
- 235 Dos *best-sellers* historicistas sobre Santiago y el Camino de Santiago. Efectos de la miscelánea didáctica
IRENE PICHEL IGLESIAS
- 259 Ida e volta polo bosque de Percival. Posicións no campo literario na primeira narrativa de Méndez Ferrín (1958-1971)
MARIO REGUEIRA
- 273 Diglosia e autotradución, cara á construción dun novo imaxinario da lingua
REXINA RODRÍGUEZ VEGA
- 287 A transformación dun campo literario e a creación dun canon: o caso da cultura alemá de finais do século XVIII
RAKEFET SELA-SHEFFY

Presentación

Estudos literarios e campo cultural galego é un acto de recoñecemento a Antón Figueroa. Comezamos por esta afirmación para fixarmos as chaves interpretativas deste volume no seu conxunto. A el sentíronse convocadas persoas dedicadas ao estudo da literatura e da cultura en que é facilmente detectábel tamén o apelo que a figura e a obra do profesor e doutor Figueroa constitúen; detectábel para quen asistiu ao *Simposio Internacional: Estudos literarios e campo cultural galego*, que se celebrou nos inicios de setembro de 2015 en Santiago de Compostela; nas propias presenzas e nas frecuentes alusións cariñosas, respectuosas, admirativas, das diferentes persoas intervinientes á súa persoa, á súa obra; e verificábel no prolongamento e desenvolvemento que os textos que agora apresentamos expresan da novidade, a influencia, o maxisterio intelectual que o traballo de Figueroa implicou e implica: notábel, certamente. Por iso e como iso indica, e repárese no título, tratar de “Estudos literarios e campo cultural galego” é abordar a obra, incontornábel, a traxectoria, elocuente, de Antón Figueroa.

Dezaoto traballos, en fin, vinculados ao que é a perspectiva analítica e o obxecto de estudo tal como focados por Figueroa e seleccionados por unha Comisión Científica, son un número considerábel, certamente. Logo se verá, ademais e importantemente, que non son traballos froito e produto circunstancial, e, menos, de exclusiva necesidade gratulatoria ou convencional. Polo contrario, eles nítrense de liñas e focaxes compartidas ou directamente debedoras do traballo do autor aquí recoñecido e insérense na traxectoria investigadora de cada un dos seus autores, de cada unha das súas autoras.

As persoas que promovemos aquel encontro e este libro, propúñamos a abordaxe dalgún destes items:

1. *Diglosia e texto* en / desde 2015.
2. A reconceptualización do campo / sistema literario nas literaturas periféricas.
3. Nación (e ficción) e ideoloxía.
4. Leituras da identidade e da alteridade.
5. Relacións interliterarias, tradución e espazo cultural transnacional.
6. Autonomía do campo e autonomía dos axentes: o caso galego (1950-2015).
7. Para unha historia do campo literario e dos campos culturais galegos.
8. Estudos literarios, estudos en cultura e Ciencias Sociais.
9. Referentes teóricos e diálogos heurístico-metodolóxicos abertos na pesquisa de Antón Figueroa.

Asuntos abranxentes mais, ao mesmo tempo, ben específicos canto ás problemáticas e desafíos que se pretendía enfrentar no Simposio e no libro consecuente. Asuntos reveladores das preocupacións intelectuais e investigadoras de Antón Figueroa e de como elas ían á par, e, en casos, anunciaban ou abrían camiños que, anos pasados, continúan conducindo ao cerne dos debates e das pesquisas sobre o funcionamento da literatura e da cultura, particularmente en situacións periféricas e/ou conflitivas. Poderá encontrarse no volume a focaxe de todos eses elementos, de maneira singular por veces, máis alargada noutros. E, así, dese punto de vista, podemos entender esta compilación como un expresivo estado da cuestión, ou, mellor, das cuestións: das relativas aos asuntos, aos métodos, aos intereses que nutren hoxe a actividade investigadora neste ámbito; e, tamén, das que fan referencia aos seus axentes. Con efecto, a relevancia daquelas e destas aquí está; por iso, pensamos que non é descabido convidar a ler este volume como un termómetro do estado da actividade investigadora aludida, presente e, tamén, indiciadora de intereses futuros.

Tal vez a primeira liña de forza a destacar no libro sexa o fundamental peso que a teoría e a metodoloxía de análise gañan no conxunto dos traballos e, de maneira relevante, en moitos deles. Unha atención e/ou aplicación aos cadros teórico-metodolóxicos, aos métodos de abordaxe, a cuestións epistemolóxicas que revelan a sintonía coas preocupacións académicas e intelectuais de Antón e o esforzo de bastantes estudosas e estudiosos por entenderen mellor e con mellores ferramentas os obxectos que estudan.

Esta liña de forza presenta tres coordenadas destacábeis por intensas e comúns, do punto de vista metodolóxico instrumental: a teoría de campo, de Pierre Bourdieu, a dos polisistemas, de Itamar Even-Zohar, e os traballos de Antón Figueroa sobre as relacións intersistémicas, os défices dos campos emerxentes e as súas consecuencias, o campo de produción ideolóxica ou cuestións ligadas á autonomía e heteronomía dos campos culturais.

O aprezo e o recoñecemento intelectual por Antón fixo que Itamar Even-Zohar abrise aquel coloquio e este libro con reflexións que se prenden con algúns destes asuntos. A cuestión da literatura como ben e como ferramenta está na base da ponencia de Even-Zohar, como un pórtico auto-reflexivo sobre o sentido da investigación, da dedicación ao ámbito dos estudos da literatura, coa conclusión suxestiva e desafiadora de que a literatura como ferramenta parece ter perdido a súa relevancia, encanto persiste a forza dela como ben para algunhas comunidades. O texto de Even-Zohar acrecenta unha máis valía significativa no ámbito teórico-metodolóxico, ao examinar tamén aspectos da súa propia análise sobre estes asuntos de tempo atrás.

E o libro é encerrado por igual motivo de aprezo e consideración aos contributos de Figueroa por outra destacada personalidade internacional dos estudos da literatura, Rakefet Sela-Sheffy, que presenta un traballo que toma por obxecto o cadro metodolóxico das teorías do campo e dos polisistemas, e, en concreto, do canon, para aplicalas ao complexo caso da cultura alemá de finais do século XVIII.

Xa en “Modelos de compromiso no campo dos estudos literarios galegos”, Isaac Lourido e Cristina Martínez Tejero introducen a análise do campo dos estudos literarios galegos do punto de vista da estratexia dos seus axentes en relación a conceptos como autonomía, nacionalismo, transferencia etc., e a vinculación destes cos modelos de planificación académica e social e as posicións ocupadas polos intervinientes. Nesta liña teórico-metodolóxica tamén se insere a proposta analítica de Mario Regueira, agora aplicada ás disputas, posicións e tomadas de posición habidas no campo literario galego na emerxencia do escritor Méndez Ferrín. Desde as teorías do campo literario traballa tamén Anxo Angueira para abordar a xénese do campo galego e nesa dirección metodolóxica está igualmente a base do traballo de Alba Cid sobre o campo cultural galego da segunda metade do século XX, a propósito do caso de Eduardo Moreiras. E a teoría dos polisistemas é basilar no traballo de Erwan Hupel sobre o caso da historiografía literaria e o teatro bretón, en que cuestións de centro e periferia son debatidas a ese propósito.

A preocupación e atención metodolóxicas que eses contributos representan tamén fican patenteas nos traballos apresentados por Ana Luna e Iolanda Galanes, atención que prolongan a cuestións específicas da análise de intercambios e traducións, e por Irene Pichel, a que une o seu uso de novas técnicas cuantitativo-cualitativas e de análise computacional como auxiliares da pesquisa. E esténdese ao caso senegalés da man do traballo de Obdulia Luis Gamallo para alicerzar a súa exploración deste á luz das teorías poscoloniais e sistémicas nun contexto de conflito.

Neste uso de cadros teórico-metodolóxicos, que as persoas citadas comparten con Figueroa, é notábel, certamente, o recurso aos seus contributos, salientando un en particular, o de *Diglosia e texto*. Aquel, este libro constitúe un marco relevante nos estudos da literatura e da cultura na Galiza contemporánea. Representou unha novidade de perspectiva, unha vocación de intervención intelectual plena e de risco, e un convite para reformular focaxes e métodos de análise da realidade complexa e conflitiva galegas con propostas metodolóxicas de utilidade certa. Un texto, neste sentido, con certo carácter fundacional de novos sentidos para a interpretación e explicación do campo galego, mais non só, paralelo ao esforzo investigador do saudoso Xoán González Millán, con quen Figueroa compartiu amizade, traballos e, como quen ler verificará, uso nutriente e importante en algúns dos textos que enforman este volume. Precisamente, é a obra de González Millán a que serve de guía a Sabela López Pato no seu “Museoloxía e procesos de (des)patrimonialización. O campo museístico galego e os requirimentos heurísticos de contextos anómalos ou deficitarios” para tratar o tema da perspectiva sistémico-relacional.

A permanencia e proxección dese traballo espéllase na extensión e aplicación que del aquí fan algúns estudiosos, con dous casos rotundos desde o título en “Diglosia e literatura bretoa. Segundo principios de *Diglosia e texto* de Antón Figueroa”, da autoría de Gérard Lelièvre e en “Diglosia e autotradución, cara á construción dun novo imaxinario da lingua” (neste de modo implícito), unha coincidencia que, alén do puro acaso, mostra con claridade que aquel acto inaugural que o libro de Figueroa supuxo no relativo á súa sistemática atención ao caso galego e ás cuestións teórico-metodolóxicas que podían contribuir para explicalo, continúan na actualidade vigorando plenamente; libro que igualmente é a base fundamental da proposta de Erwan Hupel no seu aludido traballo, e que lle serve para enfrentar aspectos relativos á literatura minoritaria/minorizada bretoa.

Un texto de Figueroa salienta sobre outros como recurso teórico-metodolóxico: *Nación, literatura, identidade: comunicación literaria e campos*

sociais en Galicia, de 2001, que podemos considerar un segundo marco de relevo na traxectoria do noso autor. A el recorre Even-Zohar, que o combina con outros relativos ás leituras heteroespaciais e ás relacións literarias internacionais (1991, 2004); tamén Patricia Carballal, para analizar un drama de Pardo Bazán sobre un personaxe mítico para o galeguismo, Pardo de Cela; Isaac Lourido e Cristina Martínez úsano para a súa comprensión dos fenómenos de campo dos estudos literarios galegos canto á idea de compromiso dos axentes nel envolvidos; Xurxo Martínez combínoa con outros, precursores, (1992, 1994), para tecer os seus apuntamentos sobre a literatura galega decimonónica respeitantes á cuestión da lingua e do denominado “xenio nacional”.

De igual maneira, parécenos merecente de destaque o facto de seren varios os traballos que presentan alicerces teórico metodolóxicos sustentados neste libro e noutro, co cal, sen dúbida, dialoga: *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*, de 2010; isto manifesta, dun lado, a continuidade reflexiva das súas investigacións ao longo do tempo e, doutro, a lectura atenta de estudiosas e estudiosos a ese percurso como un conxunto propositivo de magnitude importante. Casos dese uso conxunto son os de Anxo Angueira, na referida abordaxe de momentos fundacionais do campo literario galego; o de Florentino Pérez, que a eles recorre para examinar un texto de Luís Seoane no campo cultural galego; e o uso como pano de fondo que fai Alba Cid para analizar o caso específico, *rara avis*, de Eduardo Moreiras no campo cultural galego. *Ideoloxía e autonomía*, é tamén un recurso utilizado por Jon Kortazar, para analizar outro momento en parte fundacional da corrente social na poesía vasca ou, máis especificamente, dunha viraxe estética de envergadura no sistema literario de Euzkalerría. Por súa vez, Mario Regueira recorre ás análises sobre o período en foco do seu traballo contidas no libro, que combina coas relativas ao autor obxecto da súa pesquisa, Méndez Ferrín, contidas en “Autonomía do escritor e creación do campo literario”, de 2009.

Unha particular lectura atenta de propostas e reflexións de Figueroa é a proposta por Ana Luna e Iolanda Galanes no seu estudo sobre “a tradución entre as culturas minorizadas e a cultura galega”, evidenciando a intensa dedicación do autor de *Diglosia e texto* (a que tamén recorren) ao caso galego como literatura minoritaria/minorizada e o intercambio intersistémico (1996, 2002, e a compilación de 2015 son referencias das autoras).

Esta nómina referencial dos traballos de Figueroa complétase co que en 1997 asinaron conxuntamente Xoán González Millán (aliás, autor presente en varias propostas desta colectánea) e el, *Communication littéraire et culture en Galice*. Erwan Hupel teno presente na súa abordaxe do teatro bretón; e Rexina

Rodríguez Vega procura nel bases para o seu exame das auto-traducións de varios autores galegos no cadro que establece deses textos como proxeccións de ideas específicas en relación ao público meta.

Hai unha segunda liña de forza no libro que presentamos no que di respecto aos asuntos, ás preguntas que se coloca, sen dúbida evidenciando a necesidade de explicar situacións de conflito e de relacionamento intersistémico (tamén, en casos, intrasistémico); as dúas son converxentes nunha idea base: o desenvolvemento, en ocasións, a sobrevivencia, dun sistema deficitario (con particular atención ao galego mais non só) e as situacións o que impiden ou facilitan, as procuras que os seus axentes realizan e como elas funcionan neses sistemas, a forma en que estruturas e axentes neles responden a determinadas posicións e tomadas de posición. E, tamén, préstase atención ás derivacións deses procesos de conflito e/ou relacionamento, e non apenas para o sistema en causa *strictu sensu*, mas para a proxección social que algúns fenómenos presentan, para a afectación que eles producen ou con que se relacionan no espazo social en que funcionan.

Neste sentido, e por exemplo, os capítulos de Anxo Angueira e de Xurxo Martínez abordan cuestións relativas ás normas sistémicas e ao concreto papel da lingua e, en xeral, da concepción da literatura, na análise, nun caso, de tres tomadas de posición no campo literario galego no século, noutro, do xornal *La Oliva*, na súa fase de 1856 a 1858. Cuestións de escrita e relación heteroespacial son nucleares no traballo de María Alonso sobre 55 de Xavier Queipo, que coloca tamén en primeiro plano o complexo asunto da identidade. Asunto este por onde transitan de forma central a abordaxe de María Obdulia Luis sobre o caso do escritor Boubacar Boris Diop en relación ao seu país, Senegal e os capítulos que Erwan Hupel e Gérard Lelièvre dedican á literatura bretoa, dándonos particular noticia de paralelismos e diferenzas nesa situación de conflito; eles tres tratando cuestións relativas á presión e imposición do mundo francés nesas realidades e, convén anotalo, evidenciando o maxisterio de Figueroa tamén en persoas dedicadas ao estudo dese ámbito de dominancia lingüística.

Alén dos traballos de Anxo Angueira e Xurxo Martínez, e doutro punto de vista, o elemento fundacional, agora no relativo ao repertorio, está presente na aproximación de Kortazar ao caso de Gabriel Aresti na literatura basca; como está igualmente activo na de Patricia Carballal a ese drama inédito e contrario ás teses galeguistas de Pardo Bazán sobre Pardo de Cela, primeiro dos capítulos, aliás, presentes no volume sobre as tentativas de entender os procesos sistémicos na súa relación con outros ou na ambigüidade que ofrecen deter-

minadas tomadas de posición, unha moi particular e relevante ‘sub-liña’ deste libro. Este *alargar as marxes para comprender mellor* é básico no traballo de Alba Cid sobre Eduardo Moreiras e os seus usos bilingües; e no de Florentino Pérez sobre a narración *Tres hojas de ruda y un ajo verde* do exilado Luís Seoane circulante no campo cultural galego. Igualmente, o traballo de Rexina Rodríguez Vega, focando auto-traducións para español de Blanco Amor, Cunqueiro ou Manuel Rivas, incide na mesma cuestión xenérica, agora tomando en consideración os usos e destinos do heterolingüismo neses autores. O traballo de Irene Pichel entra do mesmo modo neste ámbito, nel focando o discurso literario de dous romances *best-sellers* españois sobre Santiago e o Camiño de Santiago e os seus efectos na esquematización e nos silencios do imaxinario fixado neles sobre a comunidade galega e a súa identidade.

Na abranxencia procurada para interpretar os fenómenos en causa e incluír obxectos de estudo explicativos dos procesos, debe ser subliñado o contributo de Sabela López Pato que aborda o campo museístico galego, portando unha análise en boa medida complementar da máis central literaria neste volume, colocando como cadro de interpretación a índole deficitaria do campo galego.

E, alén dos varios casos en que as relacións inter-sistémicas como explicadoras do funcionamento de aspectos do sistema son tratados en diversas partes deste volume, este asunto é o que vertebra a análise que dos intercambios contemporáneos na esfera da tradución ofrecen Ana Luna e Iolanda Galanes para o caso galego. Nunha dirección *ad intra*, Mario Regueira debrúzase de modo central nas relacións e tensións internas no campo literario galego do terceiro cuartel do século XX.

O volume encerra co referido contributo de Sela-Sheffy dedicado a outro espazo, tempo e cultura relevante na historia occidental, o caso alemán e o “meteórico” ascenso da literatura escrita en alemán entre finais do século XVIII e inicios do século XIX e da configuración dun novo canon e de como ela foi decisiva na xeración dunha conciencia nacional e na promoción dunha mudanza social. Un excelente exemplo, modelar e sintético, de todas e cada unha das atencións e preocupacións pesquisadoras que este volume trae.

Concluímox xa, cunha brevísima mais achamos ben pertinente alusión a un perfil relevante canto á autoría dos textos deste libro. Contamos con persoas de diversas universidades cuxa traxectoria é longa e fecunda, de cualidade contrastada, o cal é un privilexio que queremos subliñar. Mais, máis de metade dos contributos son da autoría de xovens investigadoras e investigadores, motivo de especial satisfacción no cadro dun sistema universitario tan envellecido como o galego; motivo igualmente de alerta para que estas persoas, cuxos

traballos presentan cualidade innegábel, audacia investigadora, grande capacidade reflexiva e preguntas extremadamente valiosas, características en casos reunidas nun mesmo capítulo, podan ter continuidade e suceso merecidos tal e como o seu compromiso investigador propón e manifesta. Esta relativa xuventude e importante madurez é, así, reveladora e promisoro: fortuna terá o ámbito dos estudos aquí obxecto de atención continuar contando coa súa perspicacia e dedicación profesional.

Teresa López (Universidade da Coruña)

Laurence Malingret (Universidade de Santiago de Compostela)

Elias J. Torres Feijó (Universidade de Santiago de Compostela)

O final da literatura?¹

¿El fin de la literatura?

The end of literature?

Itamar EVEN-ZOHAR

itamarez@post.tau.ac.il

Universidade de Tel-Aviv

RESUMO

Despois de case dous séculos de éxito, actualmente hai indicios dun proceso recesivo do estatus histórico da literatura; mais iso en que se concretiza? So a hipótese do final da literatura e da concepción desta como ben e como ferramenta, arguméntase o decrecemento da súa funcionalidade instrumental, como actividade operante na sociedade, e a súa persistencia como ben, como capital simbólico e como unha industria para o entretemento. Tal situación de suceso / fracaso da literatura non é exclusiva dela, mais un proceso social heterónimo, común á posición das denominadas industrias non-prácticas, e abre a oportunidade de a fundamentar dentro dos estudos da cultura.

Palabras chave: literatura, recesión, ferramenta, ben, heteronomía, investigación da cultura.

¹ Ponencia presentada no simposio 'Estudios Literarios e Campo Cultural Galego', en honra do profesor Antón Figueroa Lorenzana, Santiago de Compostela, 2-3 de setembro de 2015. O autor é grato a Roberto Samartim e a María Luisa Fernández Rodríguez pola súa tradución impecábel para galego do castelán e polos seus comentarios e lectura atenta, e a Elías J. Torres Feijó, con quen unha versión conxunta expandida deste estudo está en preparación, polas súas valiosas suxestións.

RESUMEN

Después de casi dos siglos de éxito, actualmente hay indicios de un proceso recesivo del estatus histórico de la literatura, pero ¿en qué se concreta? Bajo la hipótesis del fin de la literatura y la concepción de ésta como bien y como herramienta, se argumenta la disminución de su funcionalidad instrumental, como actividad operante en la sociedad, y su persistencia como bien, como capital simbólico y como una industria para el entretenimiento. Tal situación de éxito / fracaso de la literatura no es exclusiva de ella, sino un proceso social heterónomo, común a la posición de las denominadas industrias no-prácticas, y abre la oportunidad de fundamentarla dentro de los estudios de la cultura.

Palabras clave: literatura, recesión, herramienta, bien, heteronomía, investigación de la cultura.

ABSTRACT

After nearly two centuries of success, there are now signs of a recessionary process in the historical status of literature, but how is this manifested in concrete terms? Under the hypothesis of the end of literature and the conception of the latter as tools vs. goods, this work argues that there is a decrease in its instrumental function as an operating activity in society, but that at the same time it persists as goods, as symbolic capital and as an industry for entertainment. This situation of success vs. failure of literature is not exclusive to it, but is rather a social heteronomous process, common to the status of all so-called non-practical industries, which opens the opportunity to make it integral part of culture research.

Keywords: literature, recession, tool, good, heteronomy, culture research.

Prezadas/os amigas/os e colegas. É unha grande honra e un grande pracer participar neste coloquio dedicado a Antón Figueroa. Antón ten sido para min non só un recurso, unha autoridade sobre case todo o relacionado coa Galiza, desde as súas letras até os seus eucaliptos, e tamén un grande amigo. Non podo imaxinar a Universidade de Santiago de Compostela sen Antón, e só espero que se encontren modos de o manter por perto, porque xa é hora de que entendan que, como di un proverbio inglés, a idade non conta, quitando que un sexa un queixo...

O título da miña comunicación de hoxe é “O final da literatura?”. Caio na conta de que pode parecer de mal gosto falar do final da literatura nun coloquio dedicado ao traballo de Antón Figueroa. Despois de todo, Antón dedicou non só o seu intelecto, mais tamén a súa alma, á promoción e a difusión da toma de consciencia sobre a literatura en xeral e sobre a literatura galega en particular. Sexa como for, acho que falar das fortunas da literatura, das súas opcións de existencia, das súas dependencias culturais e sociopolíticas, en síntese, das súas relacións coa vida da xente, todo isto fai parte integral do traba-

llo académico de Antón. A veneración fetichista da literatura está totalmente ausente nos seus traballos. Por iso, aínda que a miña análise pode non ser aceptada por Antón, o espírito da miña discusión, non o dubido en absoluto, é congruente co seu traballo.

Hai máis de 20 anos, en 1993, vin por primeira vez a Santiago de Compostela para dar unha conferencia sobre o éxito da literatura desde a antigüidade máis profunda até os tempos modernos. O texto daquela conferencia foi publicado nese ano en galego (Even-Zohar, 1993) e despois en castelán, inglés, catalán, portugués e vietnamita, un feito que interpreto como unha mostra de interese. O obxectivo daquel traballo era chamar a atención sobre a necesidade de investigar a produción de textos non-prácticos como factor integral, e en certos momentos moi decisivo, na historia humana. En varios períodos ao longo da historia, e definitivamente desde finais do século XVIII, o éxito da literatura foi o de se establecer como institución indispensable na sociedade e unha compoñente importante na unidade política en que opera. En varios momentos mesmo resultou unha ferramenta principal na propia creación desa unidade política, e despois continuou a ser un instrumento relevante para a súa permanencia. Os movementos para a creación de unidades políticas utilizaron persoas produtoras de textos, coñecidas sobre todo como poetas, como símbolos para sinalaren o camiño e lexitimaren as accións desas entidades. Nos casos en que tivo lugar unha creación exitosa, estas persoas foron convertidas no que Helgason (2011a; 2011b), Dović (2014) e outros denominan “santos laicos”, non apenas en forma de memoria verbal, mais tamén moi frecuentemente como monumentos materiais².

As consecuencias destes procesos de institucionalización foron enormes. Por un lado, a unidade política, sexa na etapa da súa formación que for, ten gañado moito grazas á industria literaria; por outro lado, esta industria tamén gañou moito despois de se establecer como unha actividade socialmente privilexiada. Os actantes máis centrais desta industria, xeralmente coñecidos como autores, puideron pasar de ser individuos marxinais e invisíbeis na sociedade a se converteren en persoas destacadas con licenza para se expresaren –e con eficacia– sobre calquera asunto. Esta eficacia manifestábase non apenas na liberdade de exporen ideas, incluíndo aquelas que non eran do gusto maioritariamente aceptado, mais tamén no feito de que estas ideas eran tra-

² Helgason comenta que xa Thomas Carlyle (1841) chamou a atención nos seus ensaios sobre o poeta heroe para esta manipulación das persoas escritoras como mitos do nacionalismo moderno.

tadas como importantes. Despois de Émile Zola, probabelmente non por ser o primeiro e si por actuar nunha sociedade que asumiu unha posición central no mundo do século XIX, a licenza poética foi interpretada e realizada como unha licenza para ser non unicamente un fabricante de ideas para iniciativas novas, mais tamén un activista sociopolítico capaz de mudar realmente as circunstancias da vida. Trátase dunha mudanza de habitus: chega a ser aceptado que un escritor tome a liberdade de non se dedicar a ser apenas un profesional da produción de textos. Temos bastantes exemplos de escritores que non só participaron nas actividades de movementos de mudanza, senón que se converteron en líderes ou polo menos membros do grupo que lideraba eses movementos. Nos casos en que os modelos de vida proxectados pola literatura non estaban en conformidade coas ideas comúns, ou cos intereses do poder, a importancia atribuída aos seus produtores fíxoos perigosos e, por conseguinte, moitas veces obxecto de persecución. Neste asunto, os medios utilizados para silenciar estes axentes foron bastantes, tanto nos Estados ditatoriais como nos chamados democráticos. Ora, o feito de que haxa represalias de calquera natureza é, en primeiro lugar, unha mostra moi clara da importancia atribuída á literatura. Do punto de vista da industria literaria, evidentemente a indiferenza é peor que as represalias, unha vez que testemuña unha marxinalización.

Após case dous séculos de éxito, temos actualmente indicios de que está a acontecer un proceso no sentido oposto. Trátase dun deterioramento do estatuto histórico da literatura. Esta suposta deterioración ten sido sinalada xa desde hai algunhas décadas. Estamos a ser bombardeados desde hai bastante tempo por declaracións como “a morte do lector e o desaparecemento da lectura”, “a morte do escritor” etc. Obviamente, a actitude das persoas envolvidas na industria acostuma ser de natureza apocalíptica. Na súa opinión, o que acontece é unha catástrofe, porque “a xente xa non le textos”, sobre todo a mocidade. Sexa como for, paga a pena nos preguntarmos de que formas concretas se manifesta esa deterioración.

Como sabemos, a industria literaria non consiste só en produtores, textos, e lectores. Trátase dunha rede máis alargada de factores, na cal figuran tamén institucións e mercado. En ambos factores varios axentes actúan como promotores. O obxecto dos produtores e promotores foi sempre facer da literatura algo capaz de ser máis que un pasatempo, é dicir, unha empresa capaz de propor modelos posibles quer para entender a vida quer para actuar nela. Suxerín chamar a este modo de funcionar da literatura “ferramentas” (Even-Zohar, 1999a). Cando funciona como “ferramenta”, a literatura chega a ser un factor principal na creación de recursos e enerxía sociais.

Outro modo de funcionamento da literatura consiste en o facer como ben. Este xeito de funcionar ten lugar tanto a nivel individual como a nivel colectivo. No nivel individual, trátase de mostrar aos outros membros dun grupo que o individuo dado posúe estes bens e, por tanto, pode ser considerado como privilexiado. No colectivo, trátase de mostrar na area intergrupar que o grupo concreto posúe estes bens e que, en consecuencia, pode ser aceptado como igual a aqueles outros grupos que os posúan. Un mercado intergrupar de tales bens foi determinante desde a antigüidade, hierarquizando entre eles os varios grupos étnicos e políticos, permitindo que uns teñan máis para dicir que outros. Cando os bens literarios dun grupo non conseguen ser recoñecidos como valiosos neste mercado, o grupo enteiro pode chegar a sufrir algún tipo de prexuízo por iso. Nun artigo no diario ucraniano *Українська правда* [*Ukrainska Pravda*] de 15 de abril de 2007, a escritora popular ucraniana Oksana Zabuzhko afirmou que “se Lesya Ukraïnka e Kotsiubynsky fosen coñecidos no mundo ao nivel de Tolstói e Dostoyevski, o noso país non tería de ter renunciado ás súas armas nucleares. E isto non é apenas unha metáfora”³ (Zabuzhko, 2007). Na súa opinión, a diferenza do fracaso de Ucrania, a Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) conseguiu ter éxito até nos seus días de terror máis escuros asente na base da reputación dos textos literarios rusos:

Non esquezamos: durante máis de cen anos Tolstói e Dostoyevski foron a marca rexistrada da Rusia e, en grande medida, toda a revolución bolchevique foi mediada na consciencia da elite política e intelectual occidental a través de Tolstói e Dostoyevski como “guías” da “misteriosa alma rusa”. Lenine, os bolcheviques, inclusive os Chekistas⁴ encabezados por Dzerzhinski foron percibidos, desde detrás da cortina de ferro, non como delincuentes políticos, que estaban a liquidar toda alma vivente, incluíndo o “Ruso”, mais como heroes dos clásicos rusos, desexosos de “salvar o mundo”– e isto tivo o impacto máis directo no éxito internacional da política estalinista⁵. (Zabuzhko, 2007)

³ “Якби на той час Леся Українка й Коцюбинський були знані в світі такою мірою, як Толстой і Достоевський, нашій державі не довелося б відмовлятися від ядерної зброї. І це не просто метафора”.

⁴ Membros da Checa (en ruso Cheká, ChK – Chrezvycháinaya Komíssiya [ЧК – Чрезвычайная Комиссия]: “Comisión Extraordinaria”), primeira das organizacións de intelixencia política e militar soviética, creada en 20 de decembro de 1917 por Feliks Dzerzhinski.

⁵ “Не забуваймо: протягом ста років брендом Росії у світі насамперед були Толстой і Достоевський, і вся більшовицька революція в свідомості західної інтелектуальної й політичної еліти величезною мірою опосередковувалася саме Толстим і Достоевським, як ‘путівниками’ по ‘загадковій російській душі’. Ленін, більшовики, навіть ЧК на чолі

A función da literatura como ferramenta debe estar intimamente ligada á súa posibilidade de operar nunha sociedade. Moitos traballos sustentan que a lectura e a alfabetización son condicións necesarias para o consumo da literatura e, en consecuencia, para que sexa influente. Isto é, na miña opinión, só parcialmente correcto. Ao nivel de bens, se a compararmos co caso do fútbol como un ben colectivo, a lectura non é máis necesaria que xogarmos ao fútbol ou até vermos os xogos na TV. Por outro lado, no nivel das ferramentas, a literatura púidose realizar ao longo da historia sen que a maioría da xente souberse ler. Parece un paradoxo, mais o apoxeo histórico da literatura como recurso de opcións aconteceu ao longo dun século e medio no cal a grande maioría da xente non só non sabía ler ou escribir, senón que tiña mesmo dificultades coa lingua oficial do seu país (en que os textos foran escritos) ou até a ignoraba totalmente. Polo contrario, na nosa época, en que a alfabetización atinxiu case cento por cento da poboación nos países occidentais e as linguas escritas de onte se converteron con bastante éxito nas linguas faladas actualmente (por exemplo na Franza, na Italia, na España, nos países escandinavos, e noutros), a lectura de textos literarios aparece en recesión. Vale a pena lembrarmos que, en 1870, máis de tres cuartas partes da poboación do mundo nunca tivera a posibilidade de ir á escola, e probablemente apenas 19% dela era capaz de ler. Polo demais, como explica Narciso de Gabriel no seu traballo “Lengua y escuela en Galicia”, “Los que ingresaban en las escuelas tampoco tenían garantizado el aprendizaje de la lectura y de la escritura [...] Disponemos de diferentes documentos que muestran la escasa eficacia alfabetizadora de algunas escuelas” (Gabriel, 1992: 172).

Na España, segundo refere Antonio Viñao Frago (1990: 574), “In 1860, approximately 70 percent of the population aged ten and over could not write and/or read [...] In 1900, the rate had been reduced to two of every four persons, and in 1940 this rate was still nearly one of every four”⁶. En resumo: encanto a alfabetización, en principio, pode certamente facer os textos literarios máis accesíbeis, por si mesma non é nin a causa nin unha evidencia de consumo ou dun funcionamento exitoso da literatura. A divulgación das actitudes, imaxes e ideas proporcionadas pola literatura puideron alcanzar círculos máis

з паном Дзержинським бачилися з-за ‘залізної завіси’ не як політичні бандити, котрі якраз нищили всяку живу душу, з ‘російською’ включно, – а як персонажі російської класики, заклопотані тим, як ‘врятувати світ’, – і це мало що найпряміший вплив на міжнародні успіхи сталінської політики”.

⁶ As taxas para a Galiza son as seguintes: 1860, 21.14%; 1900, 32.12%; 1940, 75.59% (Gabriel, 2013: 291).

e máis grandes a través de varios canais. Unha canle eran os grupos de lectura, en que individuos capaces de ler acostumaban comunicar os textos resumíndoos ou léndoos en voz alta. Temos testemuños sobre estas actividades, aínda que non sei se coñecemos con precisión a súa extensión ou o seu volume en diversas épocas e sociedades. No seu traballo “Las bibliotecas públicas y la lectura”, Bernabé Bartolomé Martínez (1992: 329, 332) comenta:

Era también conocido que no existía, entre nosotros, la costumbre de la lectura individual [...] La costumbre, muy extendida entre los españoles, de la lectura consensuada pública y en alta voz en iglesias, posadas o ciertos lugares de reunión obedecía a unos discutibles motivos religiosos o sociológicos. Todavía a finales del siglo XIX existió la costumbre, entre gentes del mundo laboral, de reunirse en grupos para oír y comentar la lectura del diario o de algún otro libro curioso⁷.

Se callar conviría sinalar neste contexto festividades como a dos *Xogos Florais* na Occitania, Cataluña e Galiza, recuperadas na segunda metade do século XIX, ou os *Eisteddfodau* revivificados no País de Gales no século XIX (aínda non hai consenso sobre as datas precisas); porén, en todos estes eventos o máis importante era a lectura en voz alta de textos en linguas non oficiais do Estado e, nese sentido, eran opostos a todo proxecto de unificación lingüística e cultural implementado desde o rexime. De todos os xeitos, con estes e outros métodos os textos podían ser divulgados e suscitar reaccións, mudanza de actitudes e incluso accións. Indicarei un exemplo moi coñecido: a lectura –entre outras formas en grupos– da novela norteamericana *Uncle Tom’s Cabin* deu un grande impulso á causa abolicionista nos Estados Unidos de América antes da Guerra Civil⁸. Segundo a lenda, Abraham Lincoln saudou Harriet Beecher Stowe en 1862 (é dicir, en plena guerra) dicíndolle: “So you’re the little woman who wrote the book that started this great war” (Sachsman *et al.*, 2007: 8 n .1).

⁷ Véxase tamén Viñao Frago (2009: 14): “Hasta bien entrado el siglo XX el modo habitual de leer fue el de leer en voz alta, a sí mismo o a otros. Así se aprendía y se practicaba, de modo casi excluyente, en las escuelas, y así se solía leer en algunos lugares, por una persona a las demás, mientras se trabajaba o en las veladas y reuniones con fines de entretenimiento u ocio o simplemente ideológico-proselitistas, como era habitual entre los anarquistas españoles de finales del siglo XIX y el primer tercio del XX. Así lo exigía, además, una sociedad de analfabetismo o semialfabetización generalizada entre las clases populares y así se difundía buena parte de la cultura escrita.”

⁸ “We know that hundreds of thousands of nineteenth-century readers, North and South, black and white, old and young, consumed Stowe’s tale as newsprint and book. They read it aloud, gave it to friends, talked about it, wrote about it” (Hochman, 2011: 88).

Á luz de todo isto debémonos preguntar se a literatura continúa a ser na actualidade unha ferramenta eficaz; é dicir, se aínda produce, por un lado, suxestións, solucións probábeis etc., e se, por outro lado, ten forza para as divulgar. A resposta case unánime apunta nunha dirección negativa: a literatura, moi posibelmente, xa non ten estas capacidades, sendo substituída por varios outros emprendementos e, máis recentemente, pola Internet. As pezas teatrais, os filmes, e até todo o que se produce para a televisión, que presumibelmente substituíron a literatura en varias fases anteriores, xa está, todo, igualmente en proceso de recesión.

Mais, por outro lado, a función da literatura como ben parece que de momento se mantén. A competición entre grupos, a nivel global ou local, aínda conserva polo menos parte da forza dos dous séculos pasados. Aínda é importante participar nas feiras internacionais do libro, ou esperar o premio Nobel de maneira parecida á participación e á aspiración de conseguir medallas en Olimpíadas e en campionatos deportivos mundiais. E varios grupos que son –ou se senten– marxinalizados ou discriminados aínda achan importante manifestar, na súa loita por gañar estatus, que son capaces de producir literatura e conseguir premios.

Aínda que moitos departamentos de estudos literarios en varias universidades foron fechados ou reducidos, o ensino escolar da literatura permanece. Obviamente, non se manteñen coa mesma fortaleza e reputación que antes, mais si conseguen por momentos, de súpeto, situar o ensino da literatura no centro do interese dunha sociedade. Así aconteceu na Italia, por exemplo, cando en 1988 foi nomeado un comité polo Ministerio da Educación, coñecido como “la Commissione Brocca”, cuxo obxectivo era propor novos planos de estudo e novos programas para a escola secundaria superior⁹. Nesa altura surxiron debates nos medios sobre as probábeis intencións da Comisión, no sentido de querer cancelar a lectura obrigatoria na escola italiana da novela *I promessi sposi* de Manzoni.

Como consecuencia disto, iniciouse unha longa serie de polémicas durante anos sobre este asunto. O Ministerio, porén, declarou que “di cancellare i classici [...] la Pubblica Istruzione non se ne parla” (Cirese, 1988). O xornalista Eugenio Cirese escribeu en *La repubblica* en novembro de 1988: “Il dibattito

⁹ Fundada en 1988, a Comisión Brocca (do nome do subsecretario italiano de Educación Beniamino Brocca, que coordinou a Comisión) recibiu do ministro Giovanni Galloni inicialmente o mandato de “rever” os programas dos dous primeiros anos do ensino secundario, tendo en vista a extensión da escolaridade obrigatoria á idade de dezaseis anos.

sui *Promessi sposi* [...] non si spegne. Resta aperto il confronto tra chi ritiene insostituibile la lettura dell'opera e chi invece non si scandalizza se non sarà più obbligatoria" (Cirese, 1988). Segundo Cirese, por exemplo, "decisamente antimanzoniano si dichiara [...] il professor Antonio Ceccotti, uno dei leader dei Cobas¹⁰: 'Io Manzoni l'ho sempre odiato perchè serviva a veicolare tra i giovani il moderatismo cattolico'" (Cirese, 1988). Umberto Eco, na presentación en 2010 do seu libro *La storia dei Promessi sposi raccontata da Umberto Eco*, coa clara intención de salvar o texto de Manzoni do esquecemento e do colapso, dixo que "la lettura del romanzo, in quanto *obbligatoria*, è considerata noiosa dalla maggioranza degli italiani" (*Il Fatto Quotidiano*, 23/03/2015; itálicos no original), o que, nun discurso de 23 de marzo de 2015, levou ao primeiro ministro da Italia, Matteo Renzi, a suxerir a un grupo de estudantes da *Università Luiss di Roma*, que o "hanno applaudito sonoramente", o seguinte: "La penso come Umberto Eco: *I promessi sposi* a scuola andrebbero proibiti per legge. Perché obbligarli li ha resi odiosi e invece così tornerebbe il fascino per un capolavoro assoluto" (*Il Tempo*, 24/03/2015).

O caso Manzoni non é único. En Portugal, cando en 2001 o Ministro de Educación do Partido Socialista anunciou reformas educativas entre as cales se refería que xa non sería obrigatoria a lectura, entre outras obras, d'*Os Lusíadas* de Camões, surxiu unha animosidade estrondosa entre a dereita e a esquerda. Segundo unha información no diario portugués *Público*,

Em conferência de imprensa, em Agosto de 2001, por Vasco Graça Moura e David Justino, porta-vozes do PSD [Partido Social Democrata, de centro direita] para a cultura e educação, respectivamente, classificaram o novo programa de Português como "um gravíssimo escândalo" e uma "aberrante situação" a merecer intervenção presidencial. Em relação às alterações a "Os Lusíadas", consideraram ser o resultado de "um deplorável complexo de esquerda retrógrada que tem vergonha do passado de Portugal". Por tudo isto, concluíram, a revisão curricular e os novos programas deviam ser suspensos. (Leiria, 2002)

Sen dúbida poderíamos multiplicar estes exemplos. O significativo neles é o envolvimento político e a animosidade entre ideoloxías opostas. No episodio Renzi sobresaie o feito de que o Primeiro Ministro dun país considerou un asunto de Estado expresar opinións sobre un texto literario. O seu discurso xe-

¹⁰ "Confederazione dei Comitati di Base" –alternativa á dos sindicatos confederais, que se refere a estar organizado localmente e non en forma vertical. O termo Cobas nace orixinalmente nos primeiros anos oitenta como as siglas Co.Ba.S. (Comitati di Base della Scuola).

rou, por súa vez, unha onda de reaccións procedentes de diferentes posicións, quer desde espazos denominados cultos quer doutros non así considerados, en forma de milleiros de comentarios nas edicións dixitais de varios xornais. Evidentemente temos aquí un indicio moi claro da continuada función da literatura como bens comúns e símbolos da comunidade. Aínda que se tratase para a maioría dos italianos dunha obra aborrecida e penosa, resultaba inaceptábel a idea de que puidese ser eliminada do canon global en que tiña sido posta ao lado de famosos textos franceses, ingleses ou españois.

Un caso parecido, mais con orixe nunha actitude negativa e de medo, aconteceu no mes de marzo de 2015, no medio do fervor das recentes eleccións en Israel. O Primeiro Ministro do goberno da dereita, que asumiu repentinamente a función de Ministro de Educación após a dimisión do ministro orixinalmente nomeado, tomou a decisión de descualificar a candidatura dun escritor ao Premio Estatal do ano, e tamén a de dous profesores universitarios de estudos literarios que igualmente eran candidatos ao mesmo premio. Esta interferencia agresiva en asuntos en que un ministro nunca tomara a liberdade de intervir foi rexeitada con numerosas dimisións de membros das comisións encargadas de outorgaren os premios, provocando o cancelamento do Premio Estatal para o ano 2015 nestas áreas. Eis, pois, tamén un indicio da continuada función da literatura como ben, aínda que agora activada por unha actitude hostil do poder. A través da descualificación, o primeiro ministro quería non só silenciar o autor e os profesores, que en tempos normais serían tratados con indiferenza absoluta, mais tamén gañar co seu asalto o apoio do seu electorado, en cuxos círculos a literatura moderna está concibida como a portavoz de ideas do liberalismo occidental e da esquerda política.

Unha conclusión que me parece inevitábel de toda esta análise é a máis que dubidosa existencia da repetidamente chamada “autonomía da literatura”. Obviamente, como en toda industria, hai regras de produción, e as actividades institucionalizadas naturalmente concorren unhas con outras no ámbito dos modelos de produción e do repertorio xeral de solucións. Ora, sería un erro manter que é posíbel manexar os modelos sen relación coas circunstancias exteriores á propia industria. Como ten sinalado Antón Figuroa, sobre todo no seu traballo *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego* (Figuroa, 2010), a literatura non pode, en moitas circunstancias, por exemplo no caso galego, se liberar da conexión política. Sempre vin a literatura como un sistema heterónimo máis que como autónomo. Sen a heteronomía en relación cos factores sociopolíticos non se entende a consecución exitosa de capital simbólico por parte dun grupo alargado. Alén do máis, cando se trata dos escritores,

a súa independencia ou a súa suposta autonomía, frecuentemente non é máis que ilusoria, porque dependen do poder máis que a industria como tal. *L'art pour l'art* foi unha estratexia para se protexer da indiferenza, máis do que unha política de separación ou ruptura.

A combinación da diminución da función da literatura como ferramenta coa persistencia da mesma como ben pódese entender como o final da literatura. O sentido deste “final” podería significar o remate deste empreendimento como unha actividade operante na sociedade, mais que permanece, por un lado, como capital simbólico de calquera panteón e, por outro lado, como unha industria para o lecer e a distracción. Noutro nivel, porén, poderíamos tentar adoptar a concepción formulada por Fukuyama (1992) no seu famoso *The End of History and the Last Man*, onde explica que este “final” debe ser entendido como un signo de que o desenvolvemento humano atinxiu o seu grao máximo de cumprimento, porque os seres humanos conseguimos xa as solucións óptimas para a organización sociocultural e, aínda que os procedementos da vida sen dúbida permanecerán ao longo do tempo, este desenvolvemento non vai lograr xa máis cousas. Segundo as súas análises, tal como foi concisamente resumido polo editor ou tradutor anónimo en castelán da presentación da hipótese de Fukuyama en 1988, “el liberalismo económico y político, la ‘idea’ de Occidente, finalmente se ha impuesto en el mundo. Esto se evidencia en el colapso y agotamiento de ideologías alternativas. Así, lo que hoy estaríamos presenciando es el término de la evolución ideológica en sí, y, por tanto, el fin de la historia en términos hegelianos” (Fukuyama, 1990: 5).

Se adoptarmos esta interpretación, deberíamos dicir que a literatura, entendida como recursos, non pode permanecer porque, simplemente, atinxiu o seu grao óptimo como fornecedora dos recursos necesarios para a humanidade e, en consecuencia, xa pode ser libertada deste papel, que agora é realizado a través doutros medios. Na miña opinión, esta interpretación –como toda a argumentación de Fukuyama– está, dalgún xeito, collida por un cabelo, mais acho, porén, que é apropiada en relación a *un* asunto: o feito, exitoso, de se ter imposto un idioma unificado na maioría dos Estados modernos. Neste contexto, nalgúns destes Estados aínda é vista a literatura como un instrumento auxiliar para mellorar os coñecementos lingüísticos. Por exemplo, no *Schema di regolamento* do ano 2010 do Ministerio da Educación italiano, explícase que:

La lettura di testi di valore letterario ha consentito allo studente un arricchimento anche linguistico, in particolare l’ampliamento del patrimonio lessicale

e semantico, la capacità di adattare la sintassi alla costruzione del significato e di adeguare il registro e il tono ai diversi temi, l'attenzione all'efficacia stilistica, che sono presupposto della competenza di scrittura. (*Schema di regolamento*, 2010: 12)

O feito de a literatura poder estar en proceso de marxinalización non ten nada a ver coa produción cotiá de narración ou de poesía. Podería ser superfluo dicilo aquí, mais fágoo, como se di en inglés, *for the record*: é preciso lembrar que a literatura non é igual en calquera tipo de textos. É verdade que ela desenvolveu as temáticas e as técnicas da narración e da expresión de sentimentos, mais a capacidade de contar e de cantar son as bases máis fundamentais da cultura desde os inicios da existencia humana. Teorías sobre a evolución cultural xa aceptaron a hipótese de que a capacidade de contar foi un invento importante na historia, non menos do que o lume ou a capacidade de cocinar. Sen a capacidade de contar a humanidade non tería podido sobrevivir. Desde que atinxida a capacidade de falar, e se callar desde antes por medio da linguaxe de sinais, os seres humanos contaron contos “to mark an occasion, set an example, warn about danger, procure food, or explain what seemed inexplicable” (Zipes, 2012: 2). Mesmo se desaparecer, gradualmente ou de golpe, a literatura enteira en todo o mundo, as rutinas cotiás de contar e de cantar permanecerán encanto existir a humanidade.

A situación heterónoma da literatura non é exclusiva dela. Sería máis correcto recoñecer que a heteronomía –isto é, o estado de sistemas en interacción dinámica– é unha evidencia en todos os procesos sociais. A posición de todas as actividades do que poderíamos denominar as industrias non-prácticas é moi semellante, e o éxito ou a recesión nelas non é moi diferente da situación literaria. Por conseguinte, analizarmos a literatura como se fose un fenómeno á parte non está xustificado excepto se xulgamos que nos interesa apenas ela. Elías Torres Feijó afirma, no seu significativo artigo “Reorientação dos estudos literários...”, que o fracaso da literatura provocou a perda de importancia dos estudos literarios, ou, tal como el o formula, “a Antiga Aliança entre o Estado e os estudos da literatura (nacional) através da escola quebrou” (Torres Feijó, 2012: 154). O que propón é “não perder muito tempo com a melancolia, com a lembrança dos bons tempos em que saber literatura, socialmente, ou ser professor de literatura, ainda tinha um arquimédico *peso social*” (Torres Feijó, 2012: 156), e aproveitar a oportunidade para planificar unha disciplina máis ampla que os estudos literarios. Esta disciplina podería ser non só máis relevante na vida actual e fornecer ás novas xeracións coñe-

cementos máis pertinentes, senón que podería asumir a responsabilidade por un conxunto de elementos máis adecuado e máis convincente do punto de vista dos postulados dunha actividade investigadora. Torres Feijó (2012: 165) reconece, con todo, que unha disciplina así xa existe: “Os Estudos da cultura (não confundir com os chamados *Cultural Studies*)”.

Non é sorprendente que concorde totalmente con Elias Torres. Tirar estas conclusións do estado da literatura e dos estudos literarios parécese máis que sustentábel. Do punto de vista da práctica académica é xa urxente reconecer esta situación e suxerir algunhas solucións antes de que sexa tarde de máis. Como sabemos, é mellor planificar as cousas con antecedencia que esperar ao momento último do colapso. Por outro lado, sen contradición coa argumentación anterior, é posíbel obter iguais conclusións por outra vía, a partir da *lógica interna* dos estudos literarios. Gostaba de dedicar os últimos parágrafos deste texto a presentar esta argumentación.

Nun simposio na Universidade de Bayreuth hai trinta anos, en 1985, presenteí as miñas dúbidas sobre a posibilidade de continuar cos conceptos e os métodos xeralmente aceptados nos estudos literarios por razóns vinculadas aos esforzos por desenvolver unha disciplina máis axeitada para estudar a literatura. Nese traballo, “La búsqueda de leyes y sus implicaciones para el futuro de la ciencia de la literatura”, que, alén do máis, foi traducido para o castelán o mesmo ano e publicado na revista *Cráteres* de Cuba, afirméi que había que reformar a ciencia da literatura polo feito de que non podemos investigar a literatura como un fenómeno isolado:

la validez semiótica omniabarcante de muchas leyes supuestamente literarias es tan ineludiblemente evidente, que parece que estamos frente a una paradoja: cuanto más nos acercamos al cumplimiento de la ambición de cientificidad en lo que respecta al estudio de la literatura, más evidente se hace que la literatura no es gobernada por ninguna ley exclusivamente particular. [...] [Sin embargo,] al reconocer la validez universal de leyes que hasta ahora han sido consideradas exclusivamente literarias, no se ha demolido la *raison d'être* de la ciencia de la literatura como disciplina independiente, ni la hipótesis de la autonomía parcial de la literatura [...] Más bien se pueden sacar otras conclusiones de tal situación [...] En primer lugar, la ciencia de la literatura habrá de ser transformada en la ciencia de la literatura-en-la-cultura [...] De esa manera, la no exclusividad de las funciones literarias será colocada en el contexto de la exclusividad de algunos de sus materiales, así como de sus condiciones y variaciones o modalidades particulares. En segundo lugar, la “literatura” como institución socio-semiótica y la ciencia de la literatura trascenderán, ambas, la posición periférica asignada a ellas [...], para aparecer como un territorio y un labora-

torio a través de los cuales las leyes generales de la actividad humana pueden ser descubiertas mejor que en cualquier otra parte. Con esto, la búsqueda más explícitamente controlada de leyes para la literatura significará más bien un mejoramiento del estado de nuestros conocimientos sobre la “literatura” y sus condiciones generales, que un derrumbamiento de la disciplina. Así pues, la búsqueda de leyes, después de un momento de crisis, engendrará una disciplina más madura. (Even-Zohar, 1986: 5-6)

Ocorrúseme dar un paso máis, acho, nunha conferencia en Lovaina en 1997, cun texto que foi tamén traducido e publicado en castelán en 1999. Alí aponteí o seguinte:

La ausencia de discusión sobre el objeto de estudio es típica de muchas áreas de las humanidades, y ciertamente ha impedido la práctica científica en dichas áreas. Mientras que las ciencias naturales, en su intento por desarrollar instrumentos que expliquen la naturaleza y la vida, proceden a la modificación y la sustitución tanto de los objetos de estudio como de las hipótesis ligadas a su desarrollo, las humanidades todavía mantienen la creencia de que las explicaciones pueden cambiar, pero el objeto de estudio permanece inamovible. Esto resulta especialmente evidente cuando se estudian los productos y las actividades humanas que han alcanzado una posición canonizada y, por consiguiente, son considerados indispensables por parte de las fuerzas dominantes de una sociedad. Me estoy refiriendo sobre todo a las artes, como pueden ser la pintura, la música, la literatura, el teatro, la danza, etc.

[...] al nivel meta-teórico, el problema de si un cierto fenómeno observable pertenece a un conjunto determinado (grupo, campo o sistema), y de si es relevante o puede relacionarse con él, reside en nuestra habilidad para hipotetizar una fructífera red de relaciones. De este modo el conjunto no se concibe como una entidad independiente en la realidad, sino que dependería de las relaciones que seamos capaces de proponer. Ninguna teoría sistémica avanzada acepta una serie de fenómenos observables a priori que necesariamente, o de modo inherente, formen parte de un sistema. Abogar por la inclusión o la exclusión en el sistema de ciertos elementos no es algo que competa al análisis sistémico de un conjunto concreto de fenómenos; afecta más bien al mayor o menor éxito que puede alcanzar un procedimiento frente a otro desde el punto de vista de la suficiencia teórica.

[...] en los claros términos que generalizó Norbert Elias:

Sucede con frecuencia en la evolución de una ciencia, o de una de sus ramas, que el tipo de teoría que ha dominado la dirección de la investigación por algún tiempo alcanza un punto en el que sus limitaciones se hacen patentes. Comienza a percibirse que un significativo número de problemas no pueden ser formulados claramente ni pueden resolverse siguiendo sus pautas. Los científicos que

trabajan en este campo empiezan entonces a buscar un marco teórico más amplio, o quizá un tipo de teoría completamente distinto, que les permita resolver los problemas sobrepasando el ámbito de la teoría en vigor (Elias e Dunning, 1993: 189; citamos pola tradución española, 1992: 231).

Al estudiar la cultura, los investigadores que trabajan en el funcionalismo dinámico encuentran, creo, ese marco teórico más amplio. (Even-Zohar, 1999b: 25; 27-28)

En definitiva, todas estas consideracións, e este coloquio en xeral, obrígnanos a cavilar sobre o noso papel como investigadoras e investigadores académicos. A cuestión que se coloca, ou que polo menos debería ser colocada a cada un/ha de nós é a seguinte: a quen e a que debemos a nosa lealdade intelectual e profesional? Debemos tomar algunhas decisións moi graves. Somos axentes da industria das letras ou somos investigadores e investigadoras do comportamento humano? Se considerarmos a literatura como compoñente integral do comportamento humano, e que nunca vai desaparecer aínda que puidese alterar as súas modalidades de funcionamento, a resposta debe ser que debemos, en primeiro lugar, lealdade á investigación do comportamento humano, e que non podemos deixar esta investigación en mans de áreas que non teñen as perspectivas que nós xa conseguimos desenvolver, a pesar das nosas limitacións. Máis unha vez estou de acordo con Elias Torres Feijó (2012: 165) cando afirma que “os estudos literários precisam elaborar quadros conceituais e metodológicos que permitam trabalhar com ferramentas de análise da realidade”. A investigación da cultura que debe ser feita hoxe, unindo as humanidades, as ciencias sociais e a bioloxía, fará posíbel, en lugar de ubicar a literatura nun canto esquecido, investigala xunto con outros procesos e no contexto deles. Trátase dunha disciplina que investiga a creación de recursos que fan a vida posíbel non só para os seres humanos mais tamén para unha diversidade de outros animais, e que entende que só no seu contexto podemos concibir, en primeiro lugar, de que modo as actividades verbais e textuais contribúen para esta creación. Acho que debemos esta transición non só a nós propios como estudiosos, senón tamén aos nosos futuros estudantes. O final da literatura como un factor maior na organización de vida é, tal vez, un feito, se non xa cumprido, moi probábel, mais a transición cara a investigación da cultura permitirá entender a dinámica mediante a cal a literatura, sexa na modalidade que for, nunca chegará ao seu final.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bartolomé Martínez, Bernabé (1992). “Las bibliotecas públicas y la lectura”. En Agustín Escolano Benito (ed.), *Leer y escribir en España: doscientos años de alfabetización*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez / Editorial Pirámide, 309-334.
- Carlyle, Thomas (1841). *On heroes, hero-worship, the heroic in history*. London: J. Fraser.
- Cirese, Eugenio (1988). “E sui ‘promessi sposi’ ora litigano i professori”. *La Repubblica*, 26/11/1988.
- Dović, Marijan (2014). “Every monument erected by a nation to its greats is erected to the nation itself”: Vodnik, Prešeren, and the nationalization of the Carniolan capital’s topography”. *Neohelicon*: 41 (1), 27-41.
- Elias, Norbert e Eric Dunning (1993) [1986]. *Quest for Excitement: Sport and Leisure in the Civilizing Process*, Oxford: Blackwell.
- Elias, Norbert e Eric Dunning (1992). *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Even-Zohar, Itamar (1986). “La búsqueda de leyes y sus implicaciones para el futuro de la ciencia de la literatura”. *Criterios*: 13-20, 241-247. Traducción de Desiderio Navarro.
- Even-Zohar, Itamar (1993). “A función da literatura na creación das nacións de Europa”. *Grial*: 120, 441-458.
- Even-Zohar, Itamar (1999a). “La literatura como bienes y como herramientas”. En Darío Villanueva, Antonio Monegal e Enric Bou (eds.), *Sin Fronteras. Ensayos de Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Castalia, 27-36.
- Even-Zohar, Itamar (1999b). “Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas”. En Montserrat Iglesias Santos (ed.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco, 23-52. Traducción de Montserrat Iglesias Santos e do autor.
- Figueroa, Antón (2010). *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*. Bertamiráns (Ames): Laivento.
- Fukuyama, Francis (1990). “¿El fin de la historia?”. *Estudios Públicos*: 37, 5-31.
- Fukuyama, Francis (1992). *The End of History and the Last Man*. New York e Toronto: Free Press; Maxwell Macmillan Canada; Maxwell Macmillan International.

- Gabriel, Narciso de (1992). “Lengua y escuela en Galicia”. En Agustín Escolano Benito (ed.), *Leer y escribir en España: doscientos años de alfabetización*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez / Editorial Pirámide, 165-186.
- Gabriel, Narciso de (2013). “El proceso de alfabetización en Galicia: un intento de explicación y comprensión”. *Historia de la Educación*: 32, 289-313.
- Helgason, Jón Karl (2011a). “The Role of Cultural Saints in European Nation States”. En Rakefet Sela-Sheffy e Gideon Toury (eds.), *Culture Contacts and the Making of Cultures. Papers in Homage to Itamar Even-Zohar*. Tel-Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University, 245-251.
- Helgason, Jón Karl (2011b). “A Poet’s Great Return: Jónas Hallgrímsson’s reburial and Milan Kundera’s Ignorance”. *Scandinavian-Canadian Studies*: 20, 52-61.
- Hochman, Barbara (2011). “Devouring Uncle Tom’s Cabin: Antebellum”. En Shafquat Towheed e W. R. Owens (eds.), *The History of Reading. Volume 1-- International Perspectives, c. 1500–1990*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 87-100.
- Leiria, Isabel (2002). “Justino mantém programa de Português que criticou”. *Público*, 20/09/2002.
<https://www.publico.pt/educacao/noticia/justino-mantem-programa-de-portugues-que-criticou-178910>. Acceso: 10/10/2015.
- Sachsman, David B., S. Kittrell Rushing e Roy Morris Jr. (2007). *Memory and Myth. The Civil War in Fiction and Film from Uncle Tom’s Cabin to Cold Mountain*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Schema di regolamento [2010]. *Schema di regolamento – ALLEGATO A: Nota introduttiva alle Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento*. [Roma]: Ministro dell’Istruzione, dell’Università e della Ricerca.
- Torres Feijó, Elias J. (2012). “Reorientação dos estudos literários para a aplicabilidade e a transferência: da feitiçaria para a medicina e os capitais em jogo”. *Revista UFG*: XIII (12), 154-173.
- Viñao Frago, Antonio (1990). “The History of Literacy in Spain: Evolution, Traits, and Questions”. *History of Education Quarterly*: 30 (4), 573-599.
- Viñao Frago, Antonio (2009). “La alfabetización en España: un proceso cambiante de un mundo multiforme”. En Pedro Luis Moreno Martínez e Clotilde Navarro García (eds.), *Perspectivas históricas de la educación de personas adultas [=EFORA: Revista Electrónica de Educación y Formación*

Continua de las Personas Adultas, Vol. 3: 1], Salamanca: Universidad de Salamanca, 5-19.

Zabuzhko, Oksana (2007). “Вони питають, чи єсть у нас культура” [Eles preguntan se nós temos cultura!]. “Українська правда” [Ukrain’ska Pravda]: 15/04/2007.

Zipes, Jack (2012). *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton: Princeton University Press.

A escritura dende outro espazo: transmigración e diáspora en 55, de Xavier Queipo

***La escritura desde otro espacio:
transmigración y diáspora en 55, de Xavier Queipo***

*Writing from Another Place:
transmigration and diaspora in Xavier Queipo's 55*

María ALONSO ALONSO
malonsoalonso@uvigo.es
Universidade de Vigo

RESUMO

As próximas páxinas ofrecerán unha achega a algúns dos textos de *55*, colección de relatos de Xavier Queipo e publicada no 2014. A distancia xeográfica do autor galego, residente en Bruxelas dende hai décadas, co seu lugar de orixe axúdalle a reconsiderar vellos paradigmas en torno ao manido concepto de diáspora. A través da súa escrita dende outro espazo, analizaranse as diferentes representacións das novas experiencias migrantes actuais, intimamente ligadas ao fenómeno da transmigración galega de nova xeración.

Palabras chave: Xavier Queipo, transmigración, diáspora, tránsito, identidade.

RESUMEN

Las próximas páginas ofrecerán un análisis de algunos de los textos de *55*, colección de relatos de Xavier Queipo y publicada en el 2014. La distancia geográfica del autor gallego, residente en Bruselas desde hace décadas, con su lugar de origen le ayuda a

reconsiderar viejos paradigmas en torno al manido concepto de diáspora. A través de su escritura desde otro espacio, se analizarán las diferentes representaciones de las nuevas experiencias migrantes actuales, íntimamente ligadas al fenómeno de la trans migración gallega de nueva generación.

Palabras clave: Xavier Queipo, transmigración, diáspora, tránsito, identidad.

ABSTRACT

The following pages will offer an approach to some of the texts included in 55, a short-story anthology by Xavier Queipo, which was published in 2014. Living in Brussels for more than two decades, Queipo's geographical distance from his place of origin assists him in reconsidering old paradigms around the stale concept of diaspora. The different representations of new migrant experiences will be analysed through his literature, which is mainly produced from abroad. These experiences are closely related to the transmigrant phenomenon of the new Galician generation of migrants.

Keywords: Xavier Queipo, transmigration, diaspora, transit, identity.

Nun dos estudos onde Antón Figuroa explora as relacións entre textos literarios noutros espazos, sinálase o feito de que toda lectura que se leve a cabo nun contexto diferente ao previsto é unha lectura fóra de lugar xa que

cuando la recepción empírica del texto se produce en un espacio distinto del espacio de la escritura, la distancia entre el lector previsto y el lector empírico aumenta, y entonces la tendencia general es la de realizar lecturas 'incontroladas', a llenar vacíos que no existen en el texto, a no percibir aquellos que realmente se producen; todo ello de manera directamente proporcional a la distancia entre ambos espacios literarios. (Figuroa, 1991: 27)

Figuroa obviamente fai referencia nestas liñas ás implicacións da recepción de traducións literarias mais, partindo desta reflexión sobre a lectura noutro contexto, as seguintes páxinas centraranse nun fenómeno tan produtivo como o anterior: a escritura dende outro espazo. A través dalgúns dos textos incluídos en 55, a última colección de relatos de Xavier Queipo (autor en lingua galega residente dende hai décadas en Bruxelas) no 2014, analizaranse dun xeito crítico a dimensión e condicionantes do concepto de transmigración, entendendo este como a variante do século XXI da ben coñecida diáspora galega. Dende algunhas das reflexión de Figuroa en torno ao espazo da diferencia cultural e da produción literaria, conxugarase a natureza errante dalgunhas das personaxes que protagonizan os textos de Queipo cos diferentes sentimentos de identidade que se poden chegar a evocar dende situacións de transmigración para suxerir a presenza dun escenario alternativo cun gran

potencial ao acoller diferentes xeitos de representacións que xorden de novas experiencias migrantes.

Os estudos culturais, entendidos estes como a disciplina que examina os mecanismos a través dos cales unha comunidade organiza e constrúe a súa rutina diaria, ofrecen un amplo abanico teórico e empírico para aplicar estes ao caso da trasmigración galega actual. Polo tanto, o interese do presente traballo enmárcase na cuestión indicada por Figueroa sobre a literatura noutros espazos; máis precisamente sobre a potencialidade dun texto producido dende alén das fronteiras galegas e dirixido a unha audiencia que, se ben non é estranxeira neste caso en particular, atópase nun espazo diferente. É dicir, nas seguintes páxinas utilizaranse algúns dos relatos incluídos en 55, de Queipo, para explorar o xeito no que se constrúe a escritura dende outro espazo.

Tendo en conta o marco teórico e conceptual que se manexará nas seguintes páxinas, é importante facer algunhas puntualizacións dende o principio das mesmas. James Procter fala do concepto de ‘diáspora’ facendo referencia a dúas variantes diferentes: “as naming a *geographical* phenomenon – the transversal of physical terrain by an individual or a group – as well as a *theoretical* concept: a way of thinking, or of representing the world” (2007: 151). O noso interese polo concepto de ‘diáspora’ abrangue tanto o fenómeno xeográfico como o teórico. Porén, dados os condicionantes da época actual, dende a crítica literaria comézase a considerar que a idea de diáspora, tal e como se recolle na anterior cita, ten quedado un tanto limitada. O atravesar fronteiras estase a converter nun xeito fundamental de entender as prácticas sociais e laborais contemporáneas, como indica Steven Vertovec (2009), quen diferencia entre o vello e o novo transnacionalismo sinalando a globalización como o punto de ruptura desta dicotomía. As melloras nos medios de transporte e de comunicación, un acceso máis rápido e exacto á información, a homoxeneización cultural, entre outros factores, teñen mudado o paradigma teórico e incluso físico en torno ao xa manido concepto de ‘diáspora’. Neste contexto de rexeneración conceptual atopamos o termo de ‘trasmigración’ ao que aquí se fai referencia, un termo que se aplica aos movementos transnacionais de comunidades ou individuos que, na maioría dos casos, trazan unha liña circular. Neste caso estaríamos a falar do ‘aquí – alí – nalgún outro lugar – e volta ao punto de partida’ ao referirnos á trasmigración¹. O concepto de ‘trasmigración’, polo tanto, enmárcase dentro das connotacións que abarca o concepto

¹ Véxanse, como algunhas referencias de interese: Ashcroft *et al.* (2004), Brazier e Mannur (2003) e Radhakrishnan (1996).

de 'diáspora'. Se ben é certo que este movemento circular da transmigración pódese considerar como característico da diáspora galega ás grandes urbes europeas durante as décadas dos sesenta e setenta, as connotacións actuais do termo están estreitamente relacionadas co fenómeno da globalización e do transnacionalismo das últimas décadas.

Ben coñecido é o interese de Xavier Queipo por explorar aspectos de tránsito na súa obra a través de textos que buscan un cronotopo axeitado para tratar cuestións culturais e políticas dende a diáspora². Dende unha clara conciencia arredor do potencial creativo da construción dunha retórica do movemento, Queipo reflexiona sobre as diferencias históricas do fenómeno da emigración na comunidade galega. É por isto que, ao falar da súa nova colección de relatos, o autor fai referencia á herdanza que recibiu dos seus devanceiros: raíces e ás.

Raíces para entender o próximo e ter un lugar no mundo como referente e ás, para saír polo mundo adiante a gañar o sustento dos meus, mais tendo sempre un ollo posto en Galiza, que é onde as raíces están [...] Raíces e ás, para sentirse galego e cidadán de onde se habita, para amar os dous países, non esquecendo nin de onde é que vimos, nin quen é o que, en definitiva, nos dá de comer. (Dopico, 2014)

Queipo ten compartido en diferentes entrevistas o moito que afecta a distancia xeográfica con Galiza á hora de formular a súa escrita, mais tamén recoñece que as diferenzas entre os condicionantes históricos e económicos de diásporas presentes e pasadas non se poden obviar. Neste caso en particular, tamén os medios de transporte, os avances tecnolóxicos ou incluso a educación global que caracterizan a nova diáspora galega teñen mudado case por completo o paradigma en torno a nosa emigración. A idea de 'tránsito permanente' (en Veiga, 2013) coa que Queipo define a súa obra é a que motiva o meu interese por algúns dos relatos que se inclúen en *55*, xa que a nova tipoloxía da emigración que neles se amosa demanda unha achega menos sentimental ao fenómeno en si.

Non cabe dúbida de que esta nova xeración de emigrantes galegos goza duns privilexios que non tiveron outras e outros dos nosos antecesoros. Queipo

² Para familiarizarse co tratamento que Queipo lle dá na súa obra á temática da mobilidade, outredade, emigración e tránsito, consultar o monográfico adicado á obra do autor no número especial de *Galicia 21, Journal of Contemporary Galician Studies*, issue E, 2013.

utiliza o termo '(h)emigración'³ para se referir á 'medio emigración' que se pode apreciar nesta nova xeración de transmigrantes que, dende un exilio na maior parte das veces forzado, mantén unha conexión constante coa familia e cos acontecementos da terra grazas a internet e ás redes sociais. Pode que a (h)emigración sexa unha característica diferencial destas e destes novos transmigrantes conxunturais, xa que os termos '(h)emigración' e 'trasmigración' son termos complementarios, e non excluíntes. Tamén pode que o contexto histórico e social sexa máis favorecedor hoxe en día do que o foi para aquelas hordas de galegas e galegos que abandonaban o país movidos pola guerra ou a fame séculos atrás, a pesar de que as e os que emigramos hoxe en día tamén o facemos por unha necesidade, económica na meirande das veces. Até pode que esta xeración de transmigrantes sexa afortunada se a comparamos con outras comunidades que están hoxe en día a sufrir calamidades similares ás que padeceron as nosas devanceiras, mais a pesar disto, a dimensión e as connotacións sociais e políticas desta nova realidade social obriga a prestarlle a atención precisa a un drama incrivelmente inxusto para quen o padece.

Os primeiros relatos da colección 55 de Queipo dan fe da natureza errante das personaxes desta colección xa que os textos fan referencia a travesías de arroutados mariñeiros até outros lugares afastados, historias con reminiscencias dos tempos da colonización, viaxes de espíritos inquedos e soñadores, mundos alleos que a lectora vai descubrindo até que atopamos as primeiras referencias claras á temática da emigración galega gracias aos ecos que nos chegan de personaxes e historias de outrora, xa se traten estas da emigración a América Latina a través dunha "caixa de puros habanos, que os tíos da miña nai enviaba dende Cuba nos barcos que facían a ruta entre A Habana e Vigo" (185)⁴ ou aqueloutros que falan da diáspora á Europa da segunda metade do século pasado: "Non é que fose unha familia acomodada, mais algúns anos de emigración dos pais –dous soldos alemáns e una vida miserábel non soto de Düsseldorf– eran para mercar un piso en Compostela e aínda para lles dar estudos aos rapaces" (179). Pero aparte destas pinceladas coas que o autor debuxa (non de xeito inxenuo) os diferentes relatos desta colección arredor da retórica do movemento, atopámonos cunha serie de textos que invitan a propor unha profunda reflexión sobre o xeito no que Queipo formula a súa

³ Na anterior entrevista publicada en *Praza Pública*, Queipo recupera este interesante concepto da (h)emigración cuxa idea ou natureza xa presentara noutros artigos, comunicacións e entrevistas. Véxanse por exemplo Queipo (2009) e Alcalá Navarro (2011).

⁴ As citas que fan referencia ao texto obxecto de estudo neste escrito recolléranse de xeito parentético no corpo do artigo.

escrita en galego e para o público galego, pero dende o exterior arredor da súa condición de emigrante.

Neste último punto establécese a conexión entre 55 e os postulados de Figueroa xa que ben coñecido é o interese do filólogo polo espazo da diferenza cultural. A distancia xeográfica entre o autor e a lectora ou lector previsto destes textos tamén poden provocar lecturas “incontroladas,” facendo aquí referencia á cita coa que se abriu este escrito. A lectora ou lector previsto terá que encher os baleiros que quedarán no texto e non percibirá algúns outros que existen xa que a distancia xeográfica implica tamén unha distancia cultural entre ambos eixos da ecuación. Ben é certo que os textos de Queipo non son estranxeiros a pesar de estar producidos dende o estranxeiro, xa que están escritos nun código lingüístico e cultural galego. A pesar disto, estes relatos que a continuación se analizarán teñen unha clara intención de mesturar (sen chegar a facelas desaparecer) fronteiras transnacionais e culturais. É por isto que dende a crítica literaria podemos preguntar se é posible chegar a participar no proxecto da construción da identidade galega a través da literatura se esta é producida dende alén das fronteiras do país. A resposta a esta posibilidade é obviamente afirmativa, mais o interese desta análise pasa por preguntarnos pola importancia da autonomía dos expatriados á hora de contribuír a este proxecto e polo potencial desta condición diaspórica ou transmigrante tendo en conta as motivacións, estratexias e consecuencias de facelo dende o activismo.

Figueroa, no seu xa clásico *Nación, literatura, identidade* (2001), ten sinalado o alto grao de consciencia social da produción literaria galega. Sendo isto así, apreciarase unha clara evolución nas preocupacións históricas e políticas que se poden chegar a identificar en algúns textos. Profundamente influído polo pensamento de Itamar Even-Zohar e pola Teoría dos Polisistemas, Figueroa sinala a importante función dos textos literarios na cohesión socio-cultural do país⁵. Obviamente, literatura, nación e identidade van aquí da man xa que todos estes son elementos en constante transformación que se adaptan aos tempos e espazos onde se desenrolan, é dicir, son elementos que dependen da conxuntura histórica e política do país en cuestión.

O século XXI é sen dúbida un século de cambios, polo que é de esperar que a produción literaria desta época en concreto recolla estas variables sociais, culturais e económicas dende un prisma crítico. Son destes tempos e espazos

⁵ Véxase, como exemplo deste diálogo crítico entre o pensamento de Figueroa e o de Even-Zohar, Figueroa (2004).

en constante transformación de onde xorden unha serie de friccións a través das cales conxúganse as relacións entre a autora/autor e a audiencia á que vai dirixida o texto ou conxunto de textos determinados. Tendo en conta estas consideracións, a escrita dende outro espazo terá que calibrar a descontextualización do mesmo xa que para a lectora ou lector, este tipo de creacións conterà sempre, en maior ou menor medida, un alto compoñente híbrido (utilizando aquí a terminoloxía postcolonial de Homi K. Bhabha⁶) que ten que ser identificado e descodificado pola audiencia que recibe o texto.

En “Ranodon”, o primeiro relato de 55 onde o tema da emigración domina claramente o texto, os protagonistas decátanse de que as motivacións que condicionan as súas experiencias migrantes, sendo estas ben diferentes, teñen máis puntos en común dos que pensaban. Margarida, a narradora, fálanos dun amante eventual que tiña hai tempo “nesta cidade onde case ninguén é de aquí [...] nesta cidade absurda, onde todo é ficción (agás, se cadra, a miseria dos barrios máis afastados do centro, onde en milfollas se acaman todas as miserias posíbeis)” (77). A partir desta reflexión arredor da conciencia de estranxeira dos protagonistas e sobre a ‘aldea global’ deshumanizada na que se teñen convertido moitas urbes sobre-poboadas, a narradora, en vez de falar da súa propia experiencia no estranxeiro, céntrase na do seu amante, quen leva o seu pasado coma se fose unha carga ao lombo. Ranodon, que é o nome do amante en cuestión, pertence a un tipo de diáspora diferente á da narradora. El é un fillo da clásica diáspora que levou aos fillos e fillas da coñecida como Commonwealth a emigrar á terra ‘nai’ en busca de oportunidades laborais para mellorar as condicións de absoluta precariedade da que padecen no seu país de orixe: “Eu quería saír do país, emigrar para atopar un futuro mellor. Alí, naquela aldea, o único que podía facer era cultivar arroz e sobrevivir nunha miseria digna, sen perspectivas [...] Como podes ver, nada especial: saír da miseria e ser quen de me facer un camiño na vida.” (80-81).

Calquera experiencia migratoria, sexa esta entendida no sentido clásico ou no actual, está motivada por una necesidade, extrema na maioría dos casos xa que tomar a decisión de abandonar a terra de unha, a familia, amizades ou aquilo coñecido é unha das decisións máis duras de tomar. Bill Ashcroft *et al.* (2004) utilizan o termo ‘dislocación’ para suxerir que a diáspora en si ten

⁶ O concepto de ‘identidades híbridas’ de Bhabha (1995) que aquí se manexa non fai simplemente referencia ao intercambio cultural bidireccional que se produce nunha situación de diáspora ou trasmigración, senón que vai un paso máis alá para chamar a atención sobre as dinámicas de desigualdade e desequilibrio que leva consigo este intercambio, xa sexa dende un punto de vista social, cultural, lingüístico, económico ou político.

un efecto inmediato no individuo, que se manifesta na creación dunha sensibilidade especial en relación coa identificación dunha ou dun cos diferentes lugares nos que se ten vivido. A identidade individual, cultural ou nacional moldéase con todas estas experiencias vitais relacionadas cos diferentes lugares de residencia. A diáspora, a transmigración, o exilio e calquera outro tipo de movemento errante promove, en palabras dos autores, un sentido de identidade válido e activo que, aínda que se teña visto afectado por unha situación en particular, tense que aceptar dende unha perspectiva crítica ao implicar a deconstrución do concepto esencialista de identidade e a conseguinte reconstrución do mesmo dende un prisma híbrido e inclusivo.

A experiencia vital que leva consigo ser emigrante é en si mesma un acontecemento coral, heteroxéneo e híbrido que atinxe á interacción entre unha cultura de orixe e unha de acollida. Desta interacción é de onde xorde a necesidade de transformación, unha realidade que tamén se recolle nun dos textos de Queipo. Na versión expandida de “Mutante. Exercicio de estilo,” o autor utiliza algunhas pinceladas de fantasía e até de realismo máxico para ilustrar a metamorfose do narrador. Trátase este do relato central da colección e o que mellor representa os sentimentos de outredade e hibridez dos que falamos neste escrito xa que nel se recolle a necesidade do estranxeiro de adaptarse ao medio que habita.

En “Mutante”, a voz narradora fálanos do seu primeiro contacto co río de Bruxelas, cidade onde Queipo vive dende hai máis de dúas décadas. Despois de explicar as connotacións lingüísticas da xeografía do lugar, o narrador volve a súa mirada ao que deixou atrás ao emigrar: “Eu coñecín moitos ríos pois son do país dos mil ríos, que corren lizgaios ata chegar ao mar. Aquí cheguei e sentínme orfo de ríos e montañas, que é o mesmo que dicir de nai e país, por suposto” (151). Para quen emigra, integrarse nun mundo que non resulta familiar pode aumentar a alienación dun ou dunha co mundo que nos rodea e, abofé que si, con un ou unha mesma até converter este sentimento de orfandade nun obstáculo difícil de superar. Destes ‘sentimentalismos’⁷, como lles chamaría Helena Miguélez-Carballeira (2013) é de onde xorden a meirande parte das metáforas relacionadas, dende o campo da emoción, coa emigración

⁷ Neste traballo, a autora analiza a xénese do discurso sentimentalista galego dende os seus usos políticos a comezos do século dezanove arredor do que se podería considerar como teoría da ‘diferenza’ en relación á creación da nación galega. Segundo a autora, as consecuencias deste discurso formulado dende o patriarcado ten creado metáforas que afectan á muller, converténdose esta nunha especie de transmutación da sentimentalidade galega que impide lecturas críticas do papel das intelectuais e escritoras galegas dende o activismo político.

galega. Sen dúbida, o sentimento de orfandade que recolle Queipo no texto fai referencia directa á ben coñecida ‘saudade’. Segundo Manuel Forcadela, quen na súa recente publicación *Dama Saudade e o Cabaleiro Sombra* (2013) analiza coidadosamente este termo a través da produción literaria galega contemporánea, a aparición da saudade no imaxinario galego como obxecto de disquisición teórica coincide con etapas de gran sufrimento colectivo e aparece enmarcada nun proceso (ben económico, ben político) de imposibilidade de resolución das arelas da nacionalidade. Isto ben dado, como comenta Forcadela, polo feito de que o sentimento de desarraigo fomenta a angustia que leva consigo a saudade. En *Dama Saudade e o Cabaleiro Sombra*, o autor fai referencia ao que el chama ‘castración da presenza do territorio’, expresión que obviamente nos leva ao sentido metafórico que sinalamos ao principio deste escrito en referencia ao concepto de diáspora.

Queipo leva máis alá esta metáfora da alienación producida pola ‘castración do territorio’ até o punto de que esta afecta fisicamente ao narrador do relato:

Deime conta que nadaba con destreza de tritón, sempre coa cabeza en contra da corrente por ser se papaba algún escaravello de río ou un rebento de alga, dos que tanto gorentaba. Tiña escamas cubríndome o corpo todo e os ollos estroboscópicos. Perdera os membros transformados en barbatanas de radios moles e do espiñazo xurdíranme radios cartilaxinosos que me percorrían o dorso todo. Subía e baixaba á vontade con só facer bascular levemente as barbatanas do peito, impulsándome cun par de golpes da cauda bilobulada. (152-3)

Esta metáfora do emigrante que se transforma en ser anfibio para poder discorrer polo río no que agora ten que habitar está producida pola conciencia de outredade do narrador e está relacionada cun profundo sentimento de diferenza que, neste caso en particular, induce a unha mutación forzada do individuo. Mais despois deste primeiro encontro co *locus* hostil que non lle pertence a un, é cando a ou o emigrante pode comezar a desenvolver as súas propias tácticas de empoderamento para analizar a súa situación de expatriado dende un prisma crítico.

A trasmigración actual, como xa se sinalou, invita a ter unha visión menos sentimental e máis crítica do fenómeno da emigración grazas ao coñecemento empírico do contexto histórico na que se enmarca, á información da que se dispoñe para explicar os condicionantes que a provocan, e ao contacto case continuo entre o país de orixe e aquel ou aqueles de acollida. En “Anacario de momentos menos álxidos,” comézase a apreciar esta conciencia de revolta á

vez que se mostra como viaxar deixou de ser un evento tan terriblemente traumático como o era séculos atrás ao perder en gran medida a súa maxia. Desta situación de normalidade é de onde xorde a conciencia crítica do colectivo transmigrante galego actual.

O narrador de “Anacario” é o prototipo de suxeito transmigrante, sempre en ruta xa vaia esta polo aire, polo mar, en tren ou por diferentes lugares da cidade de acollida e do país de orixe. Esta situación de tránsito permanente funciona como catalizador para a súa escritura: “Escribo nos barcos, e nos trens, e nos avións, como agora,” (211) comeza a narrar. A facilidade de viaxar entre puntos xeográficos distintos que implican xeitos distintos tamén de ver e experimentar o mundo incrementa o anteriormente comentado sentimento de castración, mais esta vez dende unha conciencia cada vez máis crítica.

Cheguei a Bruxelas e chovía. Cheguei dunha viaxe curta mais reconfortante, de encontros e de conversas, de retomar o pulso da Compostela en festas, de sentir a náusea dunhas eleccións onde se enlama sistematicamente o nome da democracia. Cheguei a Bruxelas e chovía. *É duro vivir nun país que non se quere.* (213, cursiva miña)

Este sentimento de desarraigo non se acepta dun xeito inxenuo ou pasivo por parte do narrador do relato, quen fai constantes referencias á retórica do movemento e á mutación de quen emigra e deambula por “[p]lataformas de chegada e partida, de saír para deixar de ser, de arribar na mutación e no cambio. Inocencia feita para ser perdida” (213). A pesar de que o narrador de “Anacario” ten a posibilidade de visitar a terra de orixe con frecuencia, como bo exemplo de transmigrante que é, esta conexión cos acontecementos da terra que, dun xeito ou outro condicionan a súa existencia de expatriado, incita á revolta. O devir político da realidade do país de orixe, aínda que este se viva dende a distancia do exiliado, inflúe de xeito profundo ao transmigrante circunstancial: “falábase de España como un estaleiro abandonado onde se enferxaban barcas e vidas, onde reinaba un goberno de xuntacadáveres” (214).

A política que se leva a cabo no país de orixe afecta profundamente tamén a quen xa non vive nesa xeografía física xa que as fronteiras emocionais de quen vive na diáspora disólvense grazas ás novas tecnoloxías, que permiten ter acceso á información alternativa sobre o devir do que se deixa atrás. A conciencia crítica e a necesidade de cambio é algo que xorde dende alén das fronteiras case de xeito natural.

Isto mesmo é o que acontece no último texto que se incluíra neste escrito: “Instrucións para non ter unha leira na cabeza”. Cun refinado sentido de retranscrición, Queipo inclúe esta especie de manifesto nas últimas páxinas da colección de xeito ben estratéxico. O relato, que xurdiu a partir dunha frase de Suso de Toro que facía referencia á tendencia ao minifundismo mental das e dos galegos, ofrece algunhas claves para “deconstruír unha serie de certezas que temos depositadas no máis fondo dos nosos circuítos neuronais” (243). Como primeira suxestión, Queipo sinala a necesidade de viaxar (xa sexa fisicamente ou coa mente e a imaxinación), dado que viaxar axuda a acceder a “puntos de vista diferentes e variadas perspectivas, axuda a superar a idea de refuxio onfálico e terra prometida, a celebrar a diferenza xeográfica e o concepto raquíutico de país arcádico” (243).

Continúa o narrador con outras disquisicións que levan ao lector ata a necesidade de emigrar “mais coa conciencia clara de que é por necesidade económica ou por ansias de novos horizontes, por tedio, ou por persecución política. Non consideralo unha condena histórica, ou unha necesidade xeneticamente imposta, de pobo condenado á diáspora” (244).

En “Instrucións” Queipo desfáise en boa medida da súa coiraza de escritor de recoñecido prestixio para adoptar o rol de emigrante circunstancial e falar sen disimulo da condición de subalternidade do precariado transmigrante galego

saiba que é probábel que como di o retrouso dunha canción ‘hai un galego na lúa,’ mais saiba tamén, se é así, o máis probábel é que estea colocando os tubos do aire acondicionado para que outros poidan vivir mellor ou que, se cadra, xa mellorou de status para se converter en empresario dun lupanar ou dunha *moblería* (245, cursiva no orixinal)

Aquí, Queipo perpetúa o estereotipo da e do emigrante galego como suxeito liminal, como o fixeran no seu día algúns dos grandes nomes da intelectualidade galega. Ramón Villares recolle nun dos seus escritos a creación desta imaxe estereotipada por parte dalgúns autores da Xeración Nós⁸ que, en palabras do historiador, “tivo unha consideración bastante despectiva sobre a

⁸ No seu artigo, Villares fala de figuras como Vicente Risco, Otero Pedrayo ou Castelao xa que considera que a sistemática composición negativa da emigración que fan estes autores nos seus escritos, culpando á emigración da desestruturación da identidade galega, todavía pervive no imaxinario galego.

emigración, en boa medida porque era un elemento de desgaleguización” (2011: 22). Pero Queipo vai máis alá para recoñecer a súa propia ‘leira mental’ que fai que siga falando con intención avesa e dobre sentido para confesar:

que estou cheo de contradicións e abafado polas incertezas, que paso a vida revisando dogmas e liberando lastres ideolóxicos, que emigrei, regresei e fun expulsado por segunda vez, que viaxei polo mundo e experimentei percepcións diversas e que se escribo instrucións é porque a terra treme baixo os meus pés, aquí, nesta terra prometida, nesta querida e maldita terra. (245)

É 55 unha colección de relatos que xorde da necesidade de reafirmar e fortalecer a identidade galega do autor dende a súa situación de transmigrante. A distancia xeográfica e a independencia que esta outorga axuda a reconsiderar vellos paradigmas dende esta perspectiva diferente que o colectivo emigrante ten á hora de relacionarse coa realidade social e política do país de orixe. O lugar liminal que ocupa a ou o emigrante na cultura de acollida produce unha necesidade de crear estratexias propias a través da escrita creativa para conxugar a natureza híbrida desta situación diaspórica. De acordo con isto, non é a identidade cultural o único elemento que se ve afectado por esta situación de intercambio, senón que é a identidade nacional (íntimamente ligada á anterior), que tamén se reconfigura necesariamente. As fronteiras dunha nación dilúense na diáspora (aínda que nunca desaparecen), xa que esta situación crea necesariamente novas formas e ideas arredor da identidade nacional dun colectivo no país de acollida.

Pero a ou o emigrante tamén ocupa, en gran medida, un lugar liminal na cultura de orixe, e desta situación de subalternidade é de onde xorde a necesidade de pór en práctica a escritura dende outro espazo. Polo tanto, confiemos tamén en que o precariado transmigrante galego actual, esta xeración que padece de anacronismo, comece a crear pouco a pouco as súas propias ficcións culturais arredor desta nova realidade social. Queipo, a pesar de ter unha clara conciencia de emigrante que se plasma nos seus textos, escribe dende a posición de privilexio de quen ten un nome no mundo da literatura galega actual e un traballo que lle permite vivir con dignidade, mais a posición subalterna do precariado transmigrante galego que hoxe en día reside no Reino Unido, en Alemaña ou en Francia potencia a necesidade de plasmar o seu drama existencial a través das artes, algo que xa está comezando a suceder. Todas estas novas ficcións culturais suporán un fantástico corpus de estudo para abordar no futuro dende a academia os condicionantes e as consecuencias da nova diáspora galega actual a través da escritura dende outro espazo deste colectivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcalá Navarro, Xavier (2011). "O Queipo, poeta oficial de Bruxelas: entrevista". *Galegos = Gallegos*: 15, 28-33.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (2004). *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*. Londres e Nova York: Routledge
- Bhabha, Homi K. (1995). *The Location of Culture*. Londres e Nova York: Routledge.
- Braziel, Jana E. e Anita Mannur (2003). "Nation, Migration, Globalization: Points of Contention in Diaspora Studies". En Jana E. Braziel e Anita Mannur (eds.), *Theorizing Diaspora. A Reader*. Oxford: Blackwell, 1-22.
- Dopico, Montse (2014). "Entrevista a Xavier Queipo". *Praza Pública*: 15/11/2014. <http://praza.gal/cultura/8233/la-tipoloxia-da-emigracion-mudou-tanto-que-o-discurso-paternalistamaternalista-xa-non-valer/>. Acceso: 15/11/2014.
- Figuroa, Antón (1991). "La lectura en el otro espacio". En Francisco Lafarga Maduell e María Luísa Donaire Fernández (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 21-30.
- Figuroa, Antón (2001). *Nación, literatura, identidade: comunicación literaria e campos sociais en Galicia*. Vigo: Xerais.
- Figuroa, Antón (2004). "La noción de campo literario y las relaciones literarias internacionales". *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*: 1, 521-534.
- Forcadela, Manuel (2013). *Dama Saudade e o Cabaleiro Sombra: As relacións entre o imaxinario literario e o imaxinario nacional*. Berlín: Frank & Timme.
- Miguélez-Carballeira, Helena (2013). *Galicia, a Sentimental Nation? Gender, culture and politics*. Cardiff: University of Wales Press.
- Procter, James (2007). "Diaspora". En John McLeod (ed.), *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*. Londres e Nova York: Routledge, 151-157.
- Queipo, Xavier (2009). "Migracións e poboacións marxinais". *Galegos = Gallegos*: 6, 197-199.
- Queipo, Xavier (2014). 55. Vigo: Xerais.
- Radhakrishnan, Rakesh (1996). *Diasporic mediations: between home and location*. Minneapolis: U of Minnesota P.

- Veiga, Martín (2013). “O universo en expansión: unha conversa con Xavier Queipo”. *Galicia 21. Journal of Contemporary Galician Studies*: issue E, 76-95.
- Vertovec, Steven (2009). *Transnationalism*. Londres e Nova York: Routledge.
- Villares Paz, Ramón (2011). “Vellas e novas formas de entender a emigración”. En Xosé Manuel Malheiro Gutiérrez (ed.), *Actas do Congreso Emigración e Educación (1900 - 1936)*. Gondomar: Instituto de Estudos Miñoranos, 17-34.

A xénese do campo literario galego e tres tomas de posición

La génesis del campo literario gallego y tres tomas de posición

The genesis of the Galician literary field and three acts of position-taking

ANXO ANGUEIRA
angueira@uvigo.es
Universidade de Vigo

RESUMO

O traballo pretende reflexionar sobre a xestación dun campo literario galego, primeiro en galego e español e despois só en galego, na segunda metade do XIX, coincidindo co denominado “Rexurdimento pleno”. Desde esta perspectiva son explicadas como tomas de posición, con cadanseu contexto e características, *Cantares gallegos* (1863) de Rosalía de Castro, *Los precursores* (1885) de Manuel Murguía e *O divino sainete* (1888) de Curros Enríquez.

Palabras chave: toma de posición, campo literario, literatura galega do XIX.

RESUMEN

El trabajo pretende reflexionar sobre la gestación de un campo literario gallego, primero en gallego y español y despues sólo en gallego, en la segunda mitad del XIX, coincidiendo con el denominado “Rexurdimento pleno”. Desde esta perspectiva son explicadas como tomas de posición, cada una en su contexto y sus características, *Cantares gallegos* (1863) de Rosalía de Castro, *Los precursores* (1885) de Manuel Murguía y *O divino sainete* (1888) de Curros Enríquez.

Palabras clave: toma de posición, campo literario, literatura gallega del XIX.

ABSTRACT

This paper reflects on the emergence of a Galician literary field, first in Galician and Spanish and later in Galician only, during the second half of the nineteenth century, as part of the so-called “Rexurdimento pleno”. Following this approach, three works (Rosalía de Castro’s 1863 *Cantares Gallegos*, Manuel Murguía’s 1885 *Os precursores* and Curros Enríquez’s 1888 *O Divino Sainete*) with their respective context and characteristics, are explained as acts of position-taking.

Keywords: position-taking, literary field, nineteenth century Galician literature.

1. Xénese e Rexurdimento

Tal e como nos deixou dito Antón Figueroa, é certo que Bourdieu nun momento dado, en concreto cando escribiu *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), falou de que a autonomía “verdadeira”, e con iso a idea de campo, só se produciu na segunda metade do XIX. El falaba do feito de que coa aparición da sociedade industrial e a perda do poder absoluto –referíase sobre todo a Francia– naceu a figura do “autor” autónomo, é dicir, non dependente dos mecenas ou da corte para producir as súas obras. Referíase á realidade francesa daquela época. É certo que entón nace o autor xa independente –relativamente– como é o caso de Flaubert, que el estuda, pero tamén de todos os do XIX francés como Baudelaire, Verlaine etc. que dependían case só de si mesmos. Nace entón o concepto de “dereitos de autor”, que é unha manifestación da autonomía e do campo literario. Aínda que, tamén no caso de Francia, Alain Viala (1985) propuña que se podía retrotraer a idea de campo ata mediados do XVII, cremos que efectivamente, con Bourdieu, ese centro de intereses comúns para unha serie de axentes sociais que é o campo, no que se loita por conseguir o maior capital simbólico posíbel nese ámbito, nace en Francia, na segunda metade do XIX.

Desde o noso punto de vista, tamén en Galicia, na Galicia do denominado Rexurdimento xorde un campo con intereses comúns, principalmente no ámbito político e literario. Os intentos e proxectos de incluír outras linguas distintas ó castelán dentro dunha *doxa* cultural nacional relativa ó campo español á que fai referencia Figueroa (2001: 115), todos fracasados, tiveron ós principais escritores do denominado Rexurdimento como partícipes, Rosalía de Castro incluída. A publicación en Madrid en *El Museo Universal* do seu primeiro poema en galego (“Adiós qu’eu voume”, 1861) ou o repertorio de relacións con Ventura Ruíz Aguilera así o testemuñan.

O feito histórico que desde o noso punto de vista xerou ese centro de intereses alleos xa ó campo español foi a celebración dos Xogos Florais da Coruña en 1861 grazas á iniciativa de López Cortón, fillo da emigración que actuou como mecenas xeneroso, e a posterior publicación de *El Álbum de la Caridad* (1862). O feito literario estaba claramente vinculado ó político e, desde a revolución galega de 1846, non se producira nada de semellante impacto dentro do que podemos denominar como galeguismo. Ademais dos textos premiados, a publicación incluíu por vontade do mecenas e grazas ó labor de Antonio de la Iglesia o “Mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos”, que “añadía nueva consideración y estímulo a nuestra patria literatura”, segundo o propio Antonio de la Iglesia (1862). Patria literatura concibida aínda en galego e castelán. É certo que detrás da publicación está un mecenas, pero tamén é certo que o obxectivo é mostrar a vitalidade do cultivo da poesía en Galicia, contestando de paso o tópico que aparecía nunha das obras de Lope de Vega: “Galicia, nunca fértil de poetas” (c. 1615), e aínda incluíndo no repertorio dos “vates contemporáneos”, cos seus textos, a aqueles que escriben en galego, que chegan ó número de corenta. Na escolma de Antonio de la Iglesia, están autores de tempos idos, pero sobre todo están os verdadeiramente contemporáneos. Algúns deles con xa certo recoñecemento coma Nicomedes Pastor Díaz ou Xoán Manuel Pintos, outros moito máis novos e iniciando o seu camiño literario coma Pondal ou Rosalía e aínda outros ós que só se lles coñecen as publicacións do *Álbum*. Este detalle e as palabras de Antonio de la Iglesia sobre a xestión da antoloxía implican claramente que, ademais dalgúns dos textos seren inéditos, outros foron expresamente compostos para figuraren nela. Tampouco pode deixar de terse en conta que o propio autor da escolma, como xa advertira Carballo Calero (1963), figura nela con doce textos, os mesmos ca seu irmán Francisco María de la Iglesia. En menor medida figuran Alberto Camino, que morrera en marzo de 1861 (nove), Pintos, xa consagrado (oito), López Cortón, o mecenas (seis) e, por riba de calquera outra figura nova contemporánea Rosalía de Castro (seis: cinco dos que ían ver luz pouco despois en *Cantares gallegos* –e dos máis emblemáticos e celebrados: “Adios que eu voume”, “Castilla”, “O caravel negro”, “A romaría da barca” e “Terra, a miña”–, e un en castelán: “¡Mi madre!”). E tamén figura Murguía (tres, un en galego). Parécenos claro que, no contexto dun mundo editorial moi precario, como avisa Álvaro Varela (2001), pero no que son xa evidentes síntomas coma a incidencia de publicacións periódicas coma *La Oliva* desde 1856 (Martínez, 2015), todos estes datos, desde o noso punto de vista, apuntan a que arredor da celebración dos Xogos Florais da Coruña (1861) e a posterior publicación

de *El Álbum de la Caridad* (1862) comeza a xestación xa clara dun campo con intereses comúns, un “campo de posíbeis” que, como sinala Figueroa (2010: 59) “lles ofrece aos autores unha eventual notoriedade e visibilidade sociais que inicia a loita polo capital simbólico; claro que cuberto coa capa do desinterese da arte e tamén do desinterese político persoal, posto que se loita pola causa común ou nacional”. É inicialmente este campo un campo literario en galego e castelán, mais con claros intentos de afastarse da *doxa* do campo literario (e político) español.

2. *Cantares gallegos* como toma de posición

O fito que marca xa unha evidente loita no campo é a publicación de *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro en 1863. Trátase dunha toma de posición global, literaria e política, sobre a propia existencia do campo literario galego en galego, sobre a propia identidade. Non se trata naturalmente da “autonomía” como aquel concepto de Bourdieu entre nós e para o caso galego explicado por Antón Figueroa (2001; 2010). Trátase da independencia da literatura escrita en galego así como da independencia da “provincia” denominada Galicia. O prólogo desta obra é un claro manifesto, como se soubo ver desde Iria Sobrino (2009). Pero tamén un decisivo e declarado asalto ó capital simbólico que se estaba xestando arredor do incipiente campo. O provincialismo independentista de Rosalía de Castro neste prólogo, ó ser expresado en galego, forma parte dunha clara estratexia política e literaria na que se combinan a radicalidade na defensa da lingua, da cultura e da paisaxe galegas, sempre fronte ás humillacións externas (españolas), no plano político, coa sedosa *captatio benevolentiae* do plano literario, que por irónica, incluída a alusión ó poeta vasco Antonio Trueba e ó seu modelo do *Libro de los cantares*, non deixa de ocultar un decidido asalto ó poder simbólico do novo campo independente, porque o defende na teoría e na práctica, por parte tamén dun novo suxeito político e literario: unha muller. Todo é heterodoxia, no sentido que lle dá a este concepto Antón Figueroa (2001), mais non só fronte á *doxa* do campo español, senón que tamén fronte á *doxa* dun hipotético campo galego en galego e español. Desde o prólogo ó poema final. Os dous textos rematan así (Castro, 2013: 124, 292):

Queira o ceo que outro máis afertunado que eu poida describir cos seus cores verdadeiros os cuadros encantadores que por aquí se atopan, inda no rincón máis escondido e olvidado, pra que así, ó menos en fama xa que non en

proveito, gane e se vexa co respecto e admiración merecidas esta infortunada Galicia!

Esto e inda máis, eu quixera
desir con lingua grasiosa;
mais donde a grasia me falta
o sentimento me sobra,
anque este tampouco abasta
para espricar certas cousas,
que a veces por fóra un canta
mentras que por dentro un chora.
Non me espriqueei cal quixera
pois son de espricansa pouca;
si grasia en cantar non teño
o amor da patria me afoga.
*Eu cantar, cantar, cantei,
a grasia non era moita.*
Mais que faser, desdichada,
si non nacín máis grasiosa!

No seu discurso, o literario e o político están sendo vinculados tamén na *captatio benevolentiae*. Non hai ninguén máis afortunado cá propia Rosalía, nin lingua nin canto máis gracioso cós seus, pero tampouco decisión de dignificar e defender Galicia tan decididas coma as súas. Quere dicirse que a heteronomía política coa que nace o campo foi indispensábel para este se constituír paradoxalmente como campo literario nacional autónomo, como así viu tamén Antón Figuroa (2001: 115 e, máis polo miúdo, 2010: 53-57), quen matiza a Pascale Casanova (1999: 265).

Vestido de popular, polifónico e dialóxico, o discurso da “meníña gaiteira”, en varias ocasións tamén de marcado perfil político, vai acompañado puntualmente da voz autorial, similar á do prólogo, en textos tan diáfanos coma “A gaita gallega”, resposta a Ventura Ruiz de Aguilera. Deste xeito, Rosalía traza definitivamente nesta obra (no prólogo e neste poema de xeito moi explícito) onde está o campo literario galego, por que nace, cales son as súas leis e cales os seus vínculos co campo político. Mais o exercicio literario e ideolóxico que *Cantares gallegos* é, do provincialismo independentista ó feminismo ateigado de pensamento crítico, realizado nun envoltorio aparentemente inocuo ou mesmo reaccionario, seguindo pero terxiversando as “regras da arte” do *Volksggeist* e do folclore que Figuroa (2010: 58) apunta para este tempo, tamén supón un asalto ó capital simbólico do campo en xestación por parte da

súa autora. A loita pola consideración pública de Rosalía a través da publicación desta obra cremos que non pode ter contestación. Rosalía xa publicara en castelán o libro de poemas *La flor* (1857), o manifesto “Lieders” (1858) e as novelas *La hija del mar* (1859) e *Flavio* (1861). Tamén, como xa vimos, publicara o seu primeiro poema en galego en *El Museo Universal* de Madrid en 1861, que volve incluír con catro máis e ben significativos en *El Álbum de la Caridad* (1862). Pensemos a este respecto que Pondal publica o seu bilingüe *Rumores de los pinos* en 1877 e só en 1886 os *Queixumes dos pinos*. Polo tanto, e xa o dixemos noutra ocasión (Angueira, 2013), Rosalía ocupa con decisión o lugar do poeta (e ademais muller!) que Murguía solicitaba a primeiros de 1858 para a literatura galega, a provincial, a partir do modelo de Sarmiento:

El fué el primero, quizá sin saberlo, que echó los cimientos de la literatura indígena, tal como la concebimos nosotros; literatura nacida en el seno de Galicia, cuyas aspiraciones son las de ese pueblo, y cuyos sentimientos, descripciones, horizontes, todo, todo sea de ella, por ella y para ella.
Así debe ser la literatura provincial; así el poeta.

A Murguía valíanlle as *Copras* do vello Sarmiento, que aínda non estaban editadas, só como modelo. Pero non lle valían Añón ou Pintos, coa súa *A gaita gallega*, como despois non lle valeron os *Ensayos poéticos en dialecto berciano* de Fernández Morales (1861). O papel de Murguía na xestión política e literaria da época así como das relacións entre os respectivos campos non parece ter dúbida desde o punto de vista histórico. Por outro lado, a súa preocupación pola construción dun campo literario galego, como é sabido, ademais de tódolos seus artigos sobre a historia da literatura galega desta época, ten como contribución notábel o *Diccionario de escritores gallegos* (1862), en galego e castelán como é lóxico nesta altura, pero no que, a pesar de que figure esa como data de publicación, inclúe de Rosalía de Castro, con moita gabanza, a súa obra *Cantares gallegos* e mesmo as positivas recensións que tivo.

A toma de posición de Rosalía de Castro con *Cantares gallegos*, heterodoxa e profundamente heterónoma dado o peso do campo político, foi vital para a construción e independencia do campo literario galego en galego. Mais a toma de posición vai asociada a unha estratexia. Rosalía adáptase a unhas “regras da arte” e a un *habitus* vixentes na época tanto en Galicia, en España coma en Europa, ó tempo que as subvertía (en galego, como muller e ó servizo dun ideario político nacional e social). Todo isto foi decisivo para a xénese do novo campo literario nacional pero tamén extremadamente rendedoiro á hora

de conseguir para a súa obra e para ela como escritora o capital simbólico que inmediatamente se lle recoñece.

Merecería desde logo unha atención particular á hora de relacionar campo literario e campo político na obra poética posterior de Rosalía, tanto a deriva moi perfectíbel en *Follas novas* (1880) cara a autonomía literaria (metapoesía, intimismo radical) como a presenza da heteronomía do campo político de liña patriótica e social galega en *En las orillas del Sar* (1884).

3. Los precursores de Murguía

Na altura en que ve luz esta obra, Manuel Murguía está iniciando unha nova etapa da súa traxectoria intelectual e política na que Xosé Ramón Barreiro (2012: 471) o bautiza como “O pontífice do Rexionalismo”. E tamén acaba de morrer Rosalía de Castro, que non chegou a ver as páxinas a ela dedicadas nesta obra, detalle nada irrelevante, como veremos. En primeiro lugar cómpre advertir que *Los precursores* é desde certo punto de vista unha toma de posición literaria e política que Murguía realiza para defender a súa xeración e o seu propio proxecto. En realidade así é como se nos explica no prólogo. El pretende darlle protagonismo a unha “fuerte y fecunda generación que vino a la vida pública en 1854” (Murguía, 1886), á súa xeración. É por iso que fican fóra da lista dos precursores personaxes literarias naquela altura xa tan relevantes coma Añón, Pintos, Lamas Carvajal ou o mesmo Curros Enríquez. Na nómina están Antolín Faraldo, Aurelio Aguirre, Sánchez Deus, Moreno Astray, Eduardo Pondal, Cendón, Rosalía de Castro, Serafín Avendaño, Vicetto e Igotus. De toda a listaxe cómpre explicar a inclusión de Faraldo e a de Vicetto, a de Igotus en realidade non responde a un membro da xeración. A de Antolín Faraldo obedece á vontade de pór na presenteira da obra a referencia política do grupo, o provincialismo e 1846. Xa no prólogo e noutras páxinas Murguía fala de como a súa vida se viu condicionada para sempre polas estampas militares nas rúas de Compostela.

Es imposible que lo olvide, pues influyó de una manera decisiva en la dirección que di á mis estudios, y en las esperanzas que abrigué desde los primeros años. Cuando abrí mis ojos a la luz de la inteligencia, no solamente llevaba Galicia, sangrientas y á la vista, las heridas que un inícuo desprecio había habierto en su costado, sinó que en tristísima tarde presencié la derrota de los que se decían sus defensores. No se habían hecho aun los últimos disparos, cuando ya sentí que en mi alma de niño se levantaba el sombrío despecho de los vencidos, y algo parecido al vago deseo de la rehabilitación y de la victoria.

Efectivamente, Murguía, que se considera un dos “viejos soldados”, precisa de Faraldo para explicar a súa xeración. Como precisa dun Sánchez Deus practicamente descoñecido para falar dos vínculos ideolóxicos do seu provincialismo con Italia e Garibaldi ou de Avendaño amigo para falar da común historia en Madrid. O caso de Benito Vicetto é especial. A súa presenza non estaría estritamente xustificada porque nace en 1824, case dez anos antes có propio Murguía. Pero Vicetto era necesario. A rivalidade e a amizade foron dous remuíños sucesivos que sempre os envolveron. A loita entre os dous polo capital simbólico no campo literario, cultural e político, desde que se coñeceron en Madrid, é literalmente recoñecida por Barreiro (2012: 178). Pero a morte de Vicetto xa puña a loita noutra esfera e o seu papel tutelar e crítico con Murguía non podía deixar de ser evocado por moito que prevalecesen ó final os duros ataques persoais. Murguía acolle nas páxinas de *Los precursores*, non a un igual e da súa xeración, senón a un maior e inimigo co xesto xeneroso de quen quere pór por riba o común ideal e proxecto: “Por más que parecíamos adversarios, no lo éramos; marchábamos á la sombra y amor de la bandera que en otros tiempos nos había unido”.

Hai un ton elexíaco nesta obra extraordinaria, en boa medida porque moitos dos precursores xa están mortos, pero porque tamén é un libro de memorias. Mortos son en 1886 Aguirre, Sánchez Deus, Moreno Astray, Cendón, Vicetto... E Rosalía. Sen dúbida as páxinas aquí a ela dedicadas constitúen unha das primeiras pedras no proceso de mitificación da autora, planificado por Murguía e controlado por el mesmo durante moito tempo. Así nolo indica Barreiro ó longo de varias páxinas da súa biografía (Barreiro, 2012: 450-460). O que podemos destacar aquí é que neste proceso cumpre un papel fundamental o feito de outorgarlle a Rosalía e a *Cantares gallegos* o papel “auroral”. Rosalía é a partir de aquí a figura coa que cómpre asociar o renacemento (literario e político) de Galicia e do pobo galego. O poder auroral do libro é tamén, na mesma clave épica en que Murguía se presenta no prólogo (“viejo soldado”), o de Rosalía de Castro. A pasaxe con que se nos describe o feito é memorábel (Murguía 1886: 182):

Una verdadera noche reinaba en el cielo literario de Galicia. Los soldados andaban dispersos, los combates eran imposibles. [...] El intentar la regeneración a que se aspiraba, era una prueba de que se iba a algo sólido y durable. No se quería morir sin haber combatido en aquel especialísimo torneo, en que la dama de nuestros pensamientos era la pequeña patria. Y pues todo lo que vive se resiste á la muerte, se aceptó la lucha, como una prueba de que aún vivíamos.

Cada uno escogió su puesto, y nuestra escritora, que, como la mujer gala, seguía á los suyos al combate, conociendo que podía ayudarles, se colocó resueltamente en las primeras filas.

A propósito de *Cantares*, por moito que Murguía falase de urxencia e precipitación e mesmo relativizando o seu indiscutíbel éxito, non deixa de fomentar unha visión épica do esforzo literario de Rosalía. Pero tampouco se esquece de incluír no escenario político do seu tempo as alianzas co rexionalismo catalán (Murguía, 1886: 493):

El éxito alcanzado por los *Cantares* fué grande, en especial fuera del país para el cual habían sido escritos. Todavía dura, pero más que en otro sitio en Cataluña. Diríase que era un libro suyo. Sus críticos le dedicaron extensos artículos, sus poetas tradujeron la mayor parte de las composiciones. Era natural que así sucediese. Iniciábase para Galicia en los *Cantares* el movimiento que allí estaban llevando á cumplido término. Era un soldado que venía á combatir en sus filas: ya no se podía decir que sólo de labios catalanes salía la protesta.

Las múltiples y entusiastas felicitaciones que con tal motivo recibió de aquella tierra de hombres libres, contrastaban dolorosamente con los profundos silencios de otras gentes.

Como xa dixemos (Angueira, 2013) Murguía o que fai é colocar a Rosalía, e con ela á súa propia xeración, na vangarda do movemento literario e político que despois se chamou Rexurdimento. Mais Murguía non só defendeu ese papel de Rosalía digamos dentro do campo literario galego, en galego. Tamén o tivo que defender noutro campo onde volvían entrefebrarse a política e a literatura. E así, nese mesmo contexto, en 1885 e á súa morte, aparece outra lectura de *Cantares* e de Rosalía. Paralela á versión de Manuel Murguía e coas mesmas alusións a Cataluña, Emilia Pardo Bazán pon en circulación outra lectura da obra e mais da autora. A contenda polo capital simbólico, con ramificacións que poderíamos facer chegar ós nosos días, aparece con “La poesía regional” (Pardo Bazán, 1888), discurso para honrar a memoria de Rosalía de Castro pronunciado pola coruñesa en setembro de 1885, dous meses despois da súa morte. A peza é antolóxica das gabanzas que esconden un mal disimulado veneno: contra o “dialecto”, contra o instrumento literario de Rosalía, contra a altura literaria de *Cantares*, contra a súa dimensión política e a de todo o Rexurdimento (Angueira, 2013). Pero tamén dos escandalosos silencios sobre *Follas novas* ou *En las orillas del Sar*. Así explica o primeiro dos casos Diego Pardo Amado (2010): “*Follas Novas* significaba o cruzamento

dunha fronteira que comprometía a hexemonía do sistema literario español en Galiza, era a demostración definitiva de que o idioma galego era unha ferramenta útil e eficaz ao servizo dun proxecto transformador da sociedade”.

Que *En las orillas del Sar* non se mencione ou se reduza a “ensayo de novela” *El caballero de las botas azules* tamén non nos poden pasar por alto na loita polo capital simbólico literario en Galicia e España.

A reacción de Murguía non tardou en producirse e os sucesivos artigos da polémica son todo un reflexo de que na altura había un campo literario galego (en galego e en galego e castelán) e unha fera loita polo seu capital simbólico.

As palabras de Murguía contribuíron a edificar unha imaxe singular, para nós ás veces non totalmente fiábel, da nosa autora. As de Pardo Bazán estaban probando, talvez ó seu pesar, que o capital de Rosalía, do seu “dialecto” e de *Cantares* medraban por riba do imaxinábel e de tódolos seus perfumes, mesmo sendo separatistas. De tódolos xeitos, Rosalía xa non era muller del nin rival dela no campo literario, cultural e intelectual. A súa obra, despois de morta, traballaba noutra dimensión e poucos anos despois as primeiras historias da literatura galega, foren escritas desde a óptica que foren, conservadora como a do P. Francisco Blanco García (1894) ou rexionalista como a de Uxío Carré Aldao (1903), puñan a Rosalía por riba de calquera autor do seu tempo, única con capítulo propio, e a *Cantares gallegos* como a marca do rexurdir da literatura “rexional”. Algo que xa non ía variar significativamente ata os nosos días.

4. O divino sainete de Curros: o novo campo literario no espello

Pouco ou nada celebrada pola crítica, ten esta obra de Curros, fillo literario e político de Rosalía e mais de Murguía, unha dimensión metaliteraria nunca recoñecida e para nós de extraordinaria importancia, como xa observamos noutra ocasión (Angueira, 2004). Publicada en 1888, polo tanto pouco despois de *Los precursores*, concentra un relato ficcional autodiexético protagonizado por Curros escritor. A relación establecida coa *Divina Comedia* de Dante forma parte dunha estratexia estrutural presidida pola crítica a través do rebaixamento bakhtiniano (Bakhtin, 1998), da deformación degradante, do esperpento. Dun lado o excelso, o grandioso, o sublime, o trascendente, o abstracto...; do outro o vulgar, o baixo, o ruín, o común, o concreto... Así esta obra en verso popular de tríadas octosílabas fronte a aqueles tercetos de hendecasilabos encadeados. E fronte ó grande Virxilio de Dante, Curros faise acompañar de Añón, morto de fame e frío, enterrado na foxa común madi-

leña (1878). Curros escolle pois como pai literario o “autor d’os *himnos* á Patria”, desterrado e miserábel, un modelo contrasublime, onde quere situar precisamente o campo do galeguismo en xeral e o campo literario galego en particular. Neste sentido, a obra é un expreso canto a Italia, ó exitoso modelo nacionalista italiano de Garibaldi, que se compara con Galicia e no que esta, outra vez, aparece retratada nunha imaxe contraria da excelsitude:

Que anque unha grande ermandade
hai entre todos os pobos
que buscan a liberdade,

Pola vereda que avanza
cara os seus nobres destinos,
perdoando a comparanza,

Italia marcha dereita
e Galicia trenqueleando
como unha vella tolleita.

Velliña que andas a gatas,
sin que teñas quen te axude
¿cando has tirar coas caxatas,

I airada, valente, forte,
porás e pe no pescozo
dos que te firen de morte?...

Na obra, que foi entendida sempre nunha lectura anticlerical, é certo que non faltan os escarnios e sarcasmos do estamento relixioso e da igrexa católica en xeral, sempre nese mesmo rebaixamento estrutural (Papa, menciñeiro; hostia, peso duro; peregrinación relixiosa, turismo; vagón da penitencia, vagón da luxuria etc.). Pero sobre todo o que hai en *O divino sainete* é literatura e especificamente, e por primeira vez, un retrato especular do campo literario galego, feito ademais nun momento fundamental da súa xénese.

Curros Enríquez traballa aquí empregando unha perspectiva histórica nova sobre o feito literario galego, este novo campo, complementaria talvez da de Murguía en *Los precursores*, e tamén moi persoal e implicada: o propio Curros é protagonista. Cremos que o celanovés tiña en conta e era moi

consciente de que a literatura provincial ou rexional, ese campo incipiente pero xa vivo e preso nos fundamentos da conciencia nacional galega, estaba sendo agredido desde diferentes trincheiras, como el mesmo comprobou ó ser xulgado e en primeira instancia condenado pola publicación de *Aires da miña terra*. Neste sentido, a obra de Rosalía (1863; 1880), Pondal (1877; 1886) e a do propio Curros (1880) resultaron contribucións fundamentadoras, alicerce e primeiras estruturas pero, obviamente, non xogaron a ver o edificio desde fóra porque aínda non existía, non podía existir talvez, esa perspectiva. Esta obra resulta, pois, un exercicio literario impúdico que descobre o propio campo literario galego e o propio autor en relación ó mesmo. O anticlericalismo, neste sentido, é para nós secundario e está en relación a esta perspectiva máis xeral aínda a súa persistente presenza: a cregaxe e todo o relativo a ela é un inimigo máis do proxecto político e literario.

Nesta viaxe a Roma que tamén é viaxe a través dos vagóns, peregrinación dentro da peregrinaxe, está sempre presente a cuestión literaria. Iso si, moito máis notoria nos primeiros vagóns e máis esvaída contra o final. No primeiro vagón, a preguiza, as alusións a Mella e Rodrigo, delatan o proceso contra o propio Curros e a súa obra *Aires da miña terra*. No segundo vagón, o da enxexa, a sátira literaria vai dirixida contra os inimigos do novo campo literario galego, personificados aquí na Pardo Bazán, que nega nestes versos expresamente a existencia “dese tal Renacemento”. O contexto é o visto a propósito de Murguía. De fondo, claro está, Rosalía de Castro, a “valente choromiqueira”. Talvez aínda maior interese nesta pasaxe teñan aqueles versos referidos ó futuro do campo literario, ás novas promocións de autores:

ises Novos e Labartas,
ises Lagos, esas pelras
que surxen á luz en sartas;
esa xeneración nova de parleiros rousinoles...?

Velaí a fe de Curros no novo campo, nas novas novas incorporacións que prolongan o esforzo dos Precursores.

A respecto desta presenza de Emilia Pardo Bazán cómpre tamén advertir que desde Carballo Calero (1975) se interpreta que Curros quere vingarse da súa recensión de *Aires* (Pardo Bazán, 1880), algo para nós errado. Curros e o seu libro forman parte dun conxunto, dun novo campo, que é precisamente o centro da recensión apuntada. Nela, curiosamente, Pardo Bazán pon en valor a poesía máis íntima e lírica de *Aires* (a máis autónoma) ó tempo que despreza

a poesía política da obra (a máis heterónoma) por seguir ideas progresistas, galeguistas, anticlericais, demócratas...

No vagón da gula Añón e Curros atopan noxentos frades, os críticos de Galicia, roendo nos diferentes autores (Murguía, Manuel Ánxel, Oxea, Vicetto, Lamas, Pondal, Rosalía) proba, máis unha vez, das dificultades coas que o novo campo literario se atopa para saír adiante no propio seo da comunidade intelectual do país, española e vítima do autoodio.

Na ira, despois de pasar entre facciosos, chegan a Italia, saudada como patria de Dante e de Galileo, e –xa o dixemos– como modelo nacional a imitar. Pódense recoller un par de alusións de carácter literario que reverten sobre Galicia: “Olla, nesta nosa idade / gustan os cantos dos cegos, / mais non os da liberdade” (vv. 163-166), onde, acompañados da referencia ós ilotas (“volto en guerreiro o ilota” v. 126), parecen referirse á literatura cívica galega, a impregnada do campo político.

Nos seguintes vagóns as alusións literarias minguan certamente en favor da sátira anticlerical. Aínda así non desaparecen. No vagón da luxuria atopamos unha alusión ó xornal *La Fe*, de ideoloxía carlista e referente dun xornalismo católico e reaccionario enfrontado xa desde un primeiro momento co rexurdir literario.

No vagón da avaricia resulta moi sintomática a mención que se fai dos libeiros, editores, cos que o novo campo, practicamente carente de apoios económicos, ten tamén que combater.

Fronte ó ouro por sacos do vagón da soberbia, contrasta a miseria dos dous poetas. A morte na indixencia de Añón está latente –xa fora mencionada– e, na pasaxe seguinte, xa en Roma, pagan a hospedaxe con “liras” literarias. En todo caso, a literatura galega está marcada aquí nesta obra como literatura non creada desde ningún poder ou obxectivo económico.

Como dixemos ó primeiro, o recoñecemento por parte de Curros do campo literario galego, cun protagonismo indiscutíbel na obra, vai acompañado dunha contextualización histórica impagábel que, na súa caracterización, contén varios riscos definitorios. Para nós, o anticlericalismo en Curros é un xeito, o máis directo e marcado, de pór en práctica o seu pensamento laico. Na obra non faltan os escarnios e sarcasmos do estamento relixioso e da igrexa católica en xeral pero, o conxunto, é un canto ó laicismo. O personaxe Curros mesmo trata con benevolencia a “apertura” de León XIII, papa desde 1878 e poeta tamén, fronte ó integrista de Pío IX. El, na peregrinación, procura no novo papa un golpe de leme, unha necesaria transformación dun poder eclesiástico aliado coa reacción política. Aínda que, claro, “nunca se compren

os programas liberales”. E non cremos que *O divino sainete* deba entenderse como unha resposta anticlerical de Curros ó seu procesamento e excomuñón, como explica Carballo Calero (1975). Non se trata, ó noso ver, por moito que o propio Curros estea identificado na voz poética coma un personaxe máis, dunha obra que encarne unha resposta persoal a un conflito persoal. Para nós o conflito é colectivo, quer dicirse, afecta o conxunto de autores en lingua galega, en definitiva, o sistema e mais ó campo literario porque este é, por definición, laico. E a resposta tampouco é persoal, é a do propio campo, executada por Curros. O noso autor sabe, e por iso escolle a Añón, que a literatura galega naceu, máis do que desvencellada, enfrontada a unha igrexa católica inimiga da recuperación da identidade nacional galega. Añón, outra volta, volve ser símbolo xenésico e a compañía que preside o de Outes, estadea de “Santos de Oucidente”, leva a Viriato, Prisciliano, María Pita, Macías, Feixoo e Vesteiro, laicos nacionais, algúns á súa maneira. A inclusión de Prisciliano e Vesteiro é expresivamente significativa. E Curros sabe que nesa altura o movemento literario galego, portador do pensamento laico, é fortemente atacado pola igrexa católica. Rosalía viña de morrer odiada e silenciada por esta, entre outras cousas, porque a igrexa soubo interpretar correctamente a súa actitude e a súa literatura anticlerical. Tampouco fallan neste sentido nin Pondal nin Murguía. Máis aínda, Curros vincula, en definición negativa, a Pardo Bazán coas prebendas nobiliarias da igrexa, tamén ela vai en peregrinación a Roma á procura de “gloria”.

A relación crítica co poder eclesiástico desta obra ofrécenos outra vertente que afecta ó campo literario galego. Hai unha acusación constante contra a igrexa católica: explotación dos humildes e oposición á democracia. Un dos aspectos fundamentais de *O divino sainete* é precisamente o de vincular literatura galega a conciencia cívica, ás ideas de progreso e democracia. E Añón volve ser autor de referencia con aquel “Ai esperta adorada Galicia / dese soño en que estás debruzada”. Para Curros, ó pé de laica, a nosa literatura naceu marcada cunha dimensión cívica indelével. Trátase dun campo literario novo baseado nunha proposta de liberación social e política, ou polo menos de dignificación, que subvertía os esquemas ideolóxicos vixentes, a respecto dos cales a igrexa católica se posicionaba reaccionariamente, inimiga sempre da tricolor, e que tanto a monarquía como o liberalismo español estaban ben lonxe de atender. A actitude cívica de Curros, no seo dunha obra cívica de seu como esta, aparece expresada de múltiples formas e reiterativamente. Nunha delas, ó principio do canto VIII, diante das riquezas do Vaticano o noso peregrino lanza un dos alegatos máis directos contra a explotación do home polo home:

acordeime dos que fozan
 na terra, dos que non comen,
 dos que non rin e non gozan
 ... E cun amargor sin nome:
 -¡Cantos sudan neste mundo
 -pensei- pra que folgue un home.

E aínda fóra e antes de *O divino sainete* (en 1886, na terceira edición de *Aires da miña terra*) podemos atopar este Curros que defende a literatura galega e a caracteriza como laica e inclinada cara posicións ideolóxicas liberadoras e á beira do rexurdimento tamén da nosa conciencia nacional. Faino abertamente no poema “O Ciprianillo”:

Olla, Xan: pra esas tristuras
 Que te afogan, pra eses doores
 Hai recetas.
 Dos magos deixa as leaturas,
 Lee ós gallegos escritores
 E poetas.

Non máis soñes, bon labrego,
 Non máis soñes montes de ouro
 Nín moreas.
 Teu millor libro é o gallego,
 Teu gran tesouro, o tesouro
 Das ideas.

Cando consultes Murguía,
 Paz, Pondal, Añón e Lamas,
 E no bico
 As cancións de Rosalía
 Teñas sempre,
 que tanto amas,
 iserás rico!

...
 Eses nomes tén virtude:
 Son estrelas de fagueiro,
 Dóce brillo,
 Que dan bés e dan saúde.
 ¡Son a Patria!, o verdadeiro
 Ciprianillo.

En certo sentido, Curros complementa deste xeito a visión que do campo literario galego Murguía deixa cicelada en *Los precursores*, facendo especial protagonista a Rosalía e en xeral á súa xeración. O intereses de apropiación do capital simbólico por parte de Curros están baixo a capa da causa nacional, pero están. O que fai é estender ou ampliar a visión de Murguía cara a unha óptica que inclúa e lles dea protagonismo a outras xeracións, tanto a xeracións anteriores como ás máis novas. É por iso polo que inclúe a Francisco Añón, seu mestre e amigo, como guía e referencia do novo campo literario, como tamén se inclúe a el mesmo e cita os máis novos. Todos na visión do celanovés, de Añón ó propio Curros pasando por Rosalía, son vítimas da súa heterodoxia, da heterodoxia deste novo campo literario (e político) cuxa xénese se retrata aquí coma en ningures. E precisamente forma parte desa heterodoxia unha dependencia clara do campo político, no que o galeguismo ía asociado a un proxecto social de índole laica e progresista, dependencia que non lle perdoaba Pardo Bazán e que Curros está especialmente interesado en difundir. A carga política presente en *O divino sainete* é paralela á carga literaria da obra. Curros quere vinculalas estreitamente porque pertencen a un mesmo proxecto liberador. As oposicións coa Pardo Bazán son precisamente literarias porque tamén son políticas. Dun lado a emerxencia dunha nación, con tódolos seus condicionantes e heterodoxias. Do outro a *doxa*, o *habitus* e mailo canon do estado das cousas: a católica, en tódolos sentidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Angueira, Anxo (2004). “Carvalho Calero e *O Divino Sainete*”. En Xesús Alonso Montero, Henrique Monteagudo e Begoña Tajés Marcote (eds.), *Actas do I Congreso Internacional Curros Enríquez e o seu tempo*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura galega, vol. 2, 275-289.
- Angueira, Anxo (2013). “Introdución”. En Rosalía de Castro, *Cantares galegos*. Vigo: Xerais, 7-114.
- Bakhtin, Mikhail (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza editorial.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón (2012). *Murguía*. Vigo: Galaxia.
- Bourdieu, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Carballo Calero, Ricardo (1975). *Historia da literatura galega contemporánea*. Vigo: Galaxia.

- Casanova, Pascale (1999). *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.
- Castro, Rosalía (1863). *Cantares gallegos*. Vigo: Juan Compañel.
- Castro, Rosalía de (2013). *Cantares gallegos*. Edición, introdución, notas e comentarios de Anxo Angueira. Vigo: Xerais.
- Curros Enríquez, Manuel (1886). *Aires d' a miña terra*, 3ª edición. A Coruña: La Torre y Martínez.
- Curros Enríquez, Manuel (1888). *O divino sainete*. A Coruña: Andrés Martínez Salazar.
- Figuerola, Antón (2001). *Nación, literatura, identidade*. Vigo: Xerais.
- Figuerola, Antón (2010). *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*. Bertamiráns (Ames): Laivento.
- Martínez, Xurxo (2015). La Oliva (1856-1857). *Un xornal galeguista e progresista na soleira do Rexurdimento*. Tese de doutoramento. Universidade de Vigo. Inédita.
- Murguía, Manuel (1886). *Los precursores*. A Coruña: Latorre y Martínez.
- Pardo Amado, Diego (2010). “Un discurso clave no proceso de canonización da obra de Rosalía de Castro: ‘La poesía regional gallega’ (1885) de Emilia Pardo Bazán”. *Madrygal*: 13, 89-95.
- Pardo Bazán, Emilia (1888). “La poesía regional gallega”. En *De mi tierra*. A Coruña: Tipografía de la Casa de Misericordia, 3-47.
- Sobрино Freire, Iria (2009). “Os prólogos a *Cantares Gallegos* e *Follas Novas*, manifestos por unha cultura da resistencia”, en *Rosalía 21*, Vigo: Xerais, 37-42.
- Varela Suanzes-Carpegna, Álvaro (2001). “As antoloxías literarias galegas: do rexurdimento a 1936”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos: 1999*, 69-102.
- Viala, Alain (1985). *Les Institutions littéraires en France au XVII^e siècle*. Lille: ART.
- VV. AA. (1862). *Álbum de la Caridad. Juegos Florales de La Coruña en 1861. Seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*. A Coruña: Imprenta del Hospicio Provincial.

Emilia Pardo Bazán e o Mariscal Pardo de Cela: un drama que contesta ao mito rexionalista

*Emilia Pardo Bazán y el Mariscal Pardo de Cela:
un drama que contesta al mito regionalista*

*Emilia Pardo Bazán and the Mariscal Pardo de Cela:
a Drama Play answering the Galician Regionalist myth*

Patricia CARBALLAL MIÑÁN

patricia.carballal@udc.es

Universidade da Coruña

RESUMO

Cara a década de 1870 Emilia Pardo Bazán escribiu *El Mariscal Pedro Pardo*, un drama que nunca chegou a publicar nin a estrear e que, hoxe en día, parece ser a única testemuña da presenza da figura de Pedro Pardo de Cela, figura mítica do rexionalismo, na literatura española. Neste traballo tentamos aproximarnos ás razóns polas que a escritora lle dedicou unha obra a este personaxe e que significado cobra a súa tentativa no contexto no que foi creada.

Palabras chave: Emilia Pardo Bazán, Mariscal Pedro Pardo de Cela, mito rexionalista, literatura española.

RESUMEN

Hacia la década de 1870 Emilia Pardo Bazán escribió *El Mariscal Pedro Pardo*, un drama que nunca llegó a publicar ni a estrenar y que, hoy en día, parece ser el único

testimonio de la presencia de la figura de Pedro Pardo de Cela, figura mítica del regionalismo, en la literatura española. En este trabajo intentamos aproximarnos a las razones por las que la escritora le dedicó unha obra a este personaje y qué significado cobra su tentativa en el contexto en el que fue creada.

Palabras clave: Emilia Pardo Bazán, Mariscal Pedro Pardo de Cela, mito regionalista, literatura española.

ABSTRACT

Around the 1870s, Emilia Pardo Bazán wrote *El Mariscal Pedro Pardo*, a drama play which was never published or released and which, nowadays, seems to be the only example of the presence of Pedro Pardo de Cela, a mythical figure of Galician Regionalism, in Spanish literature. The aim of this work is to explore the reasons why the writer chose to write a play about this figure and what this attempt meant in the content it was created.

Keywords: Emilia Pardo Bazán, Mariscal Pedro Pardo de Cela, Galician regionalist myth, Spanish Literature.

Existe, case dende as primeiras manifestacións ideolóxicas do feito diferencial galego, que Justo Beramendi, na súa monumental *De provincia a nación. Historia do galeguismo político* sitúa, como outros estudosos, na década de 1840, unha preocupación expresa pola historiografía. Así, integrantes da primeira xeración provincialista como Neira de Mosquera ou Antolín Faraldo, atoparon nesta disciplina histórica “a xustificación e a guía para cambiar o presente” (Beramendi, 2007: 89), que a medida que foi callando neste sector da *intelligentsia* galega, foi tecendo os seus propios mitos “para dotar a unha comunidade dunha identidade colectiva e dunha conciencia solidaria dos seus intereses” (Barros, 1994: 245) e que foron ingresando tamén na crecente e programática literatura galega. Así, nun proceso de configuración histórica e literaria que medraría nas décadas seguintes, foron revisados diferentes episodios e figuras históricas que chegaron a adquirir a categoría de míticas, entre elas o Mariscal Pardo de Cela¹, que agora nos ocupa. Porén, fronte a toda unha serie de obras que sobre o nobre mindoniense se xestaron ao calor destas premisas, hai unha que ofrece peculiaridades que en adiante comentaremos: trátase do drama *El Mariscal Pedro Pardo* de Emilia Pardo Bazán. Este texto, que se conserva no fondo da escritora do Arquivo da Real Academia Galega,

¹ Á par que o celtismo, o suicidio colectivo do Monte Medulio, o priscilianismo, o reino suevo, a invención do sepulcro de Santiago, a figura do arcebispo Xelmírez, o nacemento de Portugal, a revolta dos Irmandiños, o papel dos Reis Católicos, a acción dos galegos na Guerra da Independencia e os Mártires de Carral (Barros, 1994).

nunca foi publicado nin estreado e, pasa por ser, a día de hoxe, a única tentativa sería por incluír a presenza do nobre mindoniense no sistema da literatura española. En este breve estudo, pretendemos aproximarnos ao significado tanto do mito no campo cultural galego –ben anterior ou ben coetáneo a Emilia Pardo Bazán– como ao significado do citado drama, para o cal se nos revela como imprescindible o estudo do contexto no que foi concibido e creado.

O manuscrito do que falamos consta, en primeiro lugar, de cincuenta e dúas cuartillas manuscritas, reunidas en tres caderniños e, en segundo lugar dun prego con parte da escena oitava do primeiro acto. Os dous documentos, acaso escritos sobre a década de 1870 (Axeitos Valiño e Cosme Abollo, 2004: 156), ambos incompletos, nunca viron a luz en vida da escritora, como antes referimos, aínda que hai poucos anos, foron editados minuciosamente por Montserrat Ribao Pereira (2000, 2010) e por Núñez Sabarís e Blanco Sanmartín (2001). Estes estudosos deron a coñecer, ademais, varios detalles sobre a natureza romántica do texto (Ribao Pereira, 1998), os temas tratados nel, a súa acción dramática, os personaxes e o espazo no que sucede o drama de dona Emilia. Porén, cremos necesaria unha nova achega que sitúe a obra no contexto histórico-ideolóxico do momento no que se creou (sempre de maneira aproximada xa que o manuscrito carece de datación) para encontrar a resposta de por que una autora como Pardo Bazán escribiu un drama sobre a figura do Mariscal e tamén para aventurar por que este nunca foi publicado nin estreado.

Pardo de Cela foi, como xa comentamos, un dos personaxes máis literaturizados da historia de Galicia. Aínda así, da orixe deste nobre galego apenas sabemos algúns datos. Vasco de Aponte, na súa obra *Recuento de las casas antiguas del Reino de Galicia*², achegou algunhas precisións xenealóxicas sobre el, ademais de citar a súa execución na praza de Mondoñedo en decembro de 1483. Pola súa parte, e ao longo dos anos, estudosos como Lence-Santar y Guitián (1930), Mayán Fernández (1962) e García Oro (1977), conseguiron achegar, mediante documentos de moi variada procedencia, datos fidedignos sobre a biografía de Pardo de Cela. Parece ser que este era un cabaleiro malfeitor, cuxas rendas proviñan “das alcabalas dunha grande parte do bispado de Mondoñedo” (Barros, 1994: 259) –o que lle xerou varios conflitos coa Igrexa– e da súa alcaldía en Viveiro. Durante a súa vida tiveron lugar as loitas sucesorias pola Coroa de Castela entre Isabel, irmán de Enrique IV de Castela e a

² Relación manuscrita que según os estudosos, foi redactada entre 1530 e 1535. Nós consultamos a edición dirixida por Manuel C. Díaz y Díaz en 1986.

súa filla, Xoana a *Beltranexa*. Sabemos que Pardo de Cela non era partidario desta última, porque segundo testemuña Vasco de Aponte na súa obra antes citada, o Mariscal participou no cerco de Pontevedra contra Pedro Álvarez de Soutomaior, único nobre galego que se adheriu á causa da filla ilexítima de Enrique IV. Parece, pois, que foi partidario de Isabel a Católica, e que tras a revolta irmandiña, que tiña como obxectivo atacar á nobreza galega, formou parte dunha confederación de grandes señores que tentaron resistir o intento real de resucitar a Santa Hermandade³ (Barros, 1994: 260). Pero, finalmente, a súa morte pareceu deberse ás loitas de poder que mantivo cos oficiais dos monarcas, que foran enviados a Galicia conseguir as xurisdicións que rexentaban os nobres galegos e apropiarse das súas rendas.

O falecemento de Pardo de Cela, como referimos, tivo lugar en decembro de 1483. Ao parecer, o Mariscal morreu decapitado na praza de Mondoñedo e o suceso debeu calar ben fondo no imaxinario colectivo, xa que, pouco despois comezará un proceso de mitificación da súa figura, que terxiversará os feitos históricos citados ata agora para configurar un personaxe lendario que deixará a súa pegada na literatura popular.

Parece que ao arredor do século XV existía xa unha serie de cantigas populares, nas que Pardo de Cela aparece caracterizado como un mártir, vítima da traizón dos seus achegados (Blanco Pérez, 1994: 48-49; Meilán García, 2004: 107-108). Algunhas delas foron recollidas en 1764 por Fernando Saavedra Ryvadeneyra, no seu xa citado *Memorial de la Casa de Saavedra* de 1674. Ademais, cara 1515 e baseada nestes cantares, aparece a “Relazón da carta executoria”, un conxunto de relatos escritos en prosa nos que se recollen os feitos xa narrados nas cantigas. Desta “Relazón” consérvanse dúas versións que foron estudadas por Álvarez Blázquez (1965: 350-378).

Porén, o personaxe do Mariscal tivo que agardar longos séculos para pasar da literatura oral á literatura escrita. De feito, ata o século XIX, Pardo de Cela non aparece na literatura de autor escrita en Galicia. Pero neste século si aparecerá e, ademais, dotado de novas significacións ideolóxico-políticas.

Como xa comentamos, a representación das figuras e feitos do pasado galego foi unha das preocupacións dalgúns dos membros da primeira e segunda xeración dos provincialistas galegos. Así, dez anos despois do levantamento de 1846 saíu á luz a obra do escritor provincialista Benito Vicetto *Los hidalgos*

³ A Santa Hermandade foi un corpo armado e creado para garantir a orde pública que regularizou Isabel a Católica e que chegou a converterse nunha poderosa ferramenta de control da monarquía.

*de Monforte*⁴. Tomando como base a tradición popular da lenda de Pardo de Cela, o escritor ferrolán recuperou a figura do Mariscal, se ben debuxándoo coma un mártir traizoado polos seus achegados. Vicetto estaba entón escribindo unha literatura programática e de recreación histórica que obedecía a un proceso de configuración cultural ao servizo –como xa dixemos– dos intereses provincialistas, que necesitaban os seus propios mitos. O Mariscal constituía unha figura popular, estrañamente querida polo pobo, con enraizamento no imaxinario colectivo galego e que morrera por las loitas de poder entre a nobreza galega e os Reis Católicos⁵. Estas loitas, como xa sinalamos, tiveron só un cariz económico –xa que os enviados dos Reis Católicos querían apropiarse das rendas dos nobres galegos– e por extensión, xurisdiccional. Pardo de Cela, simplemente estaba defendendo as súas propiedades fronte aos monarcas castelás. Pero Vicetto aproveitou habilmente este enfrontamento. Historicamente, os Reis Católicos foran a representación do poder centralista que sumira a Galicia na pobreza e no abandono. O Mariscal, porén, representaba a loita contra este poder central. O simbolismo estaba claro e o escritor ferrolán presentou a Pardo de Cela na súa obra como un batallador contra o inimigo da independencia de Galicia e fíxoo aparecer, ademais, á cabeza dos Irmandiños. Con *Los hidalgos de Monforte*, Vicetto comeza a converter a Pardo de Cela nun dos mitos do provincialismo.

A citada obra tivo prontamente repercusión nas letras de Galicia. De feito, nos anos seguintes á súa publicación, as referencias a Pardo de Cela foron moi frecuentes. Así, ao lado dalgúns historiadores como J. Villamil y Castro (1857) e Félix Álvarez Villamil (1861) que intentaron achegarse á figura do Mariscal dende unha perspectiva histórica máis rigorosa –aínda que con algunhas imprecisións como a que comete Álvarez Villamil, quen coloca a Pardo de Cela loitando baixo a bandeira de Xoana a Beltranexa⁶–, pronto a figura do Mariscal continúa a ser mitificada e literaturizada. O propio Murguía defenderá, nun primeiro momento, ao lendario Pardo de Cela, aínda que logo rectificaría a súa opinión⁷.

⁴ Vicetto tamén trataría a figura do Mariscal na súa *Historia de Galicia*, como logo estudaremos.

⁵ Que se transformarían tamén nos representantes da “doma e castración do reino de Galicia” (Barros, 1994).

⁶ Este escritor, por exemplo, supón ao Mariscal como partidario de Xoana a Beltranexa, feito que non ten fundamento histórico algún segundo os documentos que se conservan.

⁷ Murguía compuxo un soneto a Pardo de Cela que publicou en *La Oliva* (Vigo) o 31 de maio de 1856 e arredor dos anos 1856 e 1857, cando trazaba o esquema da que sería a súa *Historia de Galicia* (que se publicaría en 1865) pensou en incluír ao Mariscal como símbolo da independencia de Galicia. Porén, despois rectificaría a súa postura no artigo “De las guerras de Galicia

Deste xeito, o Pardo de Cela mártir aparece tanto na literatura como nos traballos históricos destes anos: recorre a poesía de Manuel Murguía e de Lamas Carvajal (1874); protagoniza as sublevacións “del pobre contra el rico, del vasallo contra el señor” en *El Cancionero de Galicia* de Manuel Ángel Corzo (1861: 269) e continúa á cabeza dos Irmandiños na serie “Los Maldonados. Tradición histórica del siglo XV”, de Ricardo Puente y Brañas (1857)⁸. Tamén García Riera (1879) o reivindica como mártir no artigo “Hermandinos y Feudales”, en *La Gaceta de Galicia*, á vez que Waldo Álvarez Insua (1879) fai o mesmo en “El siglo XV”, artigo da *Gaceta de Galicia* no que testemuña: “quizá el valiente Pardo de Cela, recordaba los buenos días de la monarquía sueva y pretendía iniciar una nueva era de regeneración e independencia”.

En 1872 sale á luz a *Historia de Galicia* de Vicetto, en cuxo tomo IV aparece unha semblanza sobre o Mariscal Pardo de Cela. Vicetto utiliza para a súa obra tanto os datos conseguidos por Aponte, como os artigos “El Mariscal Pardo de Cela” do historiador J. Villamil y Castro (1857, 1861) e “Apuntes biográficos sobre el Mariscal Pardo de Cela y consideraciones acerca de sus hechos y causa” que Félix Álvarez Villamil (1861) publicara en *Galicia. Revista universal de este Reino* e onde colocaba a Pardo de Cela, como xa referimos, loitando baixo a bandeira de Xoana a Beltranexa. Na súa *Historia de Galicia* Vicetto fai algunhas precisións que debemos ter en conta. En primeiro lugar, aclara:

Muy jóvenes nosotros, nos ocupamos de la revolución popular en Galicia en el siglo XV siendo los primeros que en esta época de gran desenvolvimiento literario abordamos tamaña empresa [...]. Entonces, escribíamos como poetas, y todos nos era dado; hoy escribimos como historiadores, y la imaginación tiene que supeditarse a la exactitud ineludible del hecho. (Vicetto, 1872: 93)

Estas declaracións deixan entrever unha tensión que subxace a toda a *Historia de Galicia* de Vicetto: o seu afán de literaturizar certas figuras e certos feitos históricos de Galicia, feito que se ve refreado pola súa tarefa de historiador. Isto sucede tamén no apartado dedicado a Pardo de Cela. Vicetto, tentado ser rigoroso coa historia, declara que os seus propios “datos particu-

en el siglo XV y su verdadero carácter”, publicado na revista madrileña *Crónica de Ambos Mundos* o 9 e o 16 de setembro de 1860. Murguía pasaría aquí a defender o papel histórico de Pardo de Cela “lamentando que a historia veraz non concorde coa lenda popular” (Barreiro Fernández, 2012: 279).

⁸ O Mariscal (non se sabe se partidario de Xoana a Beltranexa ou “denodado liberador del pueblo gallego”) foi cabeza dos irmandiños. Tamén fala da revolución dos irmandiños en Galicia, que sofocaron Acuña y Chinchilla, os comisionados dos Reis Católicos, e da traizón e apresamento del Mariscal na Frouseira.

lares no están autorizados por nadie porque la mayor parte fueron escritos y tomados tradicionalmente por personas que nos los apoyan en monumentos conocidos” e que por iso, para falar da figura do Mariscal seguirá a Félix Álvarez Villamil. Porén, non rexeita tampouco dar a súa propia opinión e incluso deixarse influír polo seu instinto poético en certas ocasións. Como dixemos, Álvarez Vilamil supedita a loita de Pardo de Cela á causa de Xoana a *Beltranexa* e engade que se o Mariscal seguiu loitando despois de que esta se recluíra nun convento foi pola rebelión “indisculpable” (Vicetto, 1872: 200). O escritor de Monforte, porén, opina do Mariscal:

[q]ue su actitud contra los reyes católicos, era resultado de una opinión legítima y respetable a favor de la única hija de Enrique III en Galicia, a quien *rigurosamente pertenecía la corona*, una vez reconocida como tal hija por este monarca. Y por último, que si no obstante la batalla de Toro y la reclusión voluntaria de Juana en un monasterio, el mariscal siguió en actitud hostil o rebelde a Isabel I, fue porque, mal confiado en sus propias fuerzas creía poder exclamar: *¡Galicia se basta y se sobra para sí!* concretando en esta exclamación el suspiro postero que exhaló en nuestro país la nobleza sueva de pura raza. Como aparezca algún documento de aquella época que evidencie esto último, más autorizado que los documentos que nosotros poseemos, bien en la segunda y tercera parte de Aponte, bien en algún archivo solariego, entonces la figura de Pardo de Cela, que el clero ha desdibujado para la posteridad como la de una tiranuelo vulgar de pendón y caldera, será la figura más bella y majestuosa de Galicia, porque encarnará su espíritu de independencia, el espíritu santo de emancipación entre la nobleza sueva y la nobleza goda; entre la nobleza invencible de nuestras montañas y la nobleza afeminada y fugitiva de la rota del Guadalete. (Vicetto, 1872: 204; os itálicos son nosos)

Como vemos, Vicetto acepta as teses de Álvarez Villamil, pero apostando porque a loita do Mariscal, aínda supeditada a outra, era por riba de todo una loita pola emancipación de Galicia. Por tanto, volve na súa faceta de historiador a proclamar a figura do Mariscal como un mártir pola independencia de Galicia, como fixera como escritor en *Los hidalgos de Monforte*.

Seguindo o noso repaso cronolóxico polos textos que se ocuparon de tratar a figura do Mariscal, debemos, sen dúbida, deternos en 1874. Neste ano Teodosio Vesteiro Torres publicou o compendio biográfico *Galería de gallegos ilustres*, obra na que Pardo de Cela ocupa un apartado do segundo dos cinco tomos que a compoñen. Vesteiro non supedita a loita do Mariscal contra os Reis Católicos á causa de Xoana a Beltranexa e incide directamente en que “La independencia de Galicia estuvo representada por él; así le amaron, así

le significaron, así pelearon y murieron bajo su bandera tantos hijos de este hidalgo país” (Vesteiro Torres, 1955: tomo I, 194) e “El verdugo que le mató, mató nuestra antigua nacionalidad” (Vesteiro Torres, 1955: tomo I, 194). A obra tivo moita repercusión nas letras galegas e tamén recibiu feroces críticas a visión que o escritor vigués ofrecía de personaxes como Pita da Veiga, Fernando de Andrade ou do propio Pardo de Cela⁹. Como vemos, o mito seguía a medrar, e con Vesteiro Torres o Mariscal continuaba alzándose como mártir da independencia de Galicia.

Blanco Sanmartín (2001) sinala: “el tributo que lleva a cabo Vesteiro Torres hacia los grandes personajes del pasado histórico gallego, es probable que le sirviese a Pardo Bazán como modelo, llevándolo a hacer lo mismo desde una perspectiva más literaria, desde una perspectiva teatral”. Ademais, apunta a “correspondencia exacta y muy significativa entre datos numéricos e históricos, y expresiones y calificativos presentes en los mismos: el número de vasallos del Pardo de Cela (5.000), el número de fortalezas que derribó con los irmandiños (en torno a las 70 / 72) o el epíteto “bastardo” para Mudarra”. Blanco Sanmartín continúa citando unha serie de correspondencias que fan innegable que Pardo Bazán lese a obra de Vesteiro antes de escribir a súa propia¹⁰.

Ademais testemuña que na Biblioteca da escritora que se custodia na sede da Real Academia Galega, se conserva “la compilación biográfica de Teodosio Vesteiro Torres [...] con la referencia 23978 [...] en la que una de las biografías es la del Mariscal Pardo de Cela”¹¹. De feito, na biblioteca da escritora atesóuranse varios exemplares da citada obra¹². É innegable a correspondencia dos “datos numéricos e históricos” entre a obra de Pardo Bazán e a do escritor vigués, e que tanto o texto de Vesteiro Torres como as obras de Vicetto *Los*

⁹ No apartado “Revista de la prensa de Galicia” de 22/10/1874 de *El Herald Gallego* fábase dun “Remitido” publicado en *El Eco de Galicia* e asinado baixo o pseudónimo de “Annio” no que se tacha a estes personaxes de “granujas”.

¹⁰ Así, Vesteiro Torres chama a Pardo de Cela “primer noble de Galicia” (Vesteiro Torres, 1955: tomo 1, 190) e Pardo Bazán “primer infanzón de Galicia” (Pardo Bazán, 201: 421); hai referencias a Framela e Allariz como lugares onde foron vencidas as tropas irmandiñas en ambos textos (Vesteiro Torres, 1955: Tomo I: 190 e Pardo Bazán 2010: 434); os dous escritores aluden ao feito de que a loita do Mariscal contra os Reis Católicos durase tres anos (Vesteiro Torres, 1955: Tomo I, 192 e Pardo Bazán, 2010: 434).

¹¹ Blanco Sanmartín sinala erroneamente que baixo esta signatura está a edición da citada obra elaborada por Alberto Vilanova en 1955 en Ediciones Galicia do Centro Galego de Bos Aires. Evidentemente, a autora non puido ler esta obra. Baixo esta signatura figura a edición de Madrid: Imprenta a cargo de Heliodoro Pérez de 1874.

¹² Baixo as signaturas 20498 e 23978 atópanse exemplares de *Galería de gallegos ilustres*. Madrid: Imprenta a cargo de Heliodoro Pérez, 1874 (que contén o volume II da obra, no que se inserta a biografía de Pardo de Cela).

hidalgos de Monforte e *Historia de Galicia* están no diálogo intertextual con *El Mariscal Pedro Pardo* de Pardo Bazán. Pero o certo é que, aínda que este diálogo se establece, as producións literarias dos tres escritores son moi diferentes entre si en algo esencial: a ideoloxía e a intención que subxacen aos tres.

Vesteiro Torres e Vicetto (ao igual que o primeiro Murguía, Lamas Carvajal, Manuel Ángel Corzo, Ricardo Puente y Brañas, García Riera e Waldo Álvarez Insua) debuxan nos seus textos a un Mariscal mártir, que loita por la independencia de Galicia fronte aos Reis Católicos, é dicir, fronte ao poder centralista. A liberación da terra galega é a súa verdadeira bandeira, máis potente incluso que a de Xoana a *Beltranexa* como defende Vicetto. O Mariscal é, pois, un emblema primeiro provincialista e logo rexionalista, pero en todo caso é unha figura que pertence ao incipiente campo cultural galego.

Por outro lado, está a obra de Emilia Pardo Bazán, escritora de moi diferentes propósitos histórico-literarios. Cremos preciso –antes de falar do drama, que ten como personaxe principal ao nobre mindoniense– aproximarnos as súas inquedanzas ideolóxicas. Sabido é que esta escritora, nada na Coruña en 1851, abrazaba un moi diferente credo político que pasou por un fervente carlismo xuvenil do que se foi afastando pouco a pouco. E coñecemos tamén, mediante un magnífico estudo do profesor Barreiro Fernández (2005), que na mesma década na que escribiu (presumiblemente) o seu drama *El Mariscal Pedro Pardo*, acometeu tamén a redacción dunha monografía de pensamento político –hoxe aínda inédita pero conservada no seu arquivo literario– titulada “Teoría del absolutismo”. Neste documento, e como afirma Barreiro Fernández:

Non estamos, pois, ante a pretensión de xustificar o absolutismo do Antigo Réxime e moito menos de lexitimar o carlismo no que a autora militaba neste intre. A súa intención é moito máis ambiciosa, pretende construír un modelo de teoría política, fondado na teoloxía e acomodado ás distintas realidades sociais, no que se depuraran os vicios do poder e as malas prácticas históricas que, ao seu entender, era o que facía do absolutismo un modelo pouco atraente na sociedade moderna. (2005: 42)

Evidentemente, estes dous trazos afastan a moza Emilia Pardo Bazán de toda ideoloxía próxima ao rexionalismo contemporáneo a ela¹³. Debemos pre-

¹³ Aínda que son coñecidos os enfrontamentos entre a escritora e Manuel Murguía ou Curros Enríquez queremos destacar que, a día de hoxe, aínda falta un estudo ríxuroso que describa a relación entre Pardo Bazán e os rexionalistas, alén de moi interesantes achegamentos como o que fai Barreiro Fernández na súa biografía *Murguía*.

guntarnos, entón, que motivos levaron á escritora a escribir sobre esta figura e como é o Mariscal que debuxa na súa obra.

A crítica parece ter chegado á conclusión de que Pardo Bazán puido interesarse pola figura do Mariscal, porque compartía apelido con el (Blanco Sanmartín, 2001: 31). E, efectivamente, o apelido Pardo de Cela está entre os dos seus antepasados, como defende Dalmiro de la Válgoma (1952: 187). Porén, e sen rexeitar esta conxectura, cremos que hai que analizar a creación da escritora no seu contexto no que, coma vimos, Pardo de Cela se fora convertendo, nun personaxe recorrente tanto na literatura, na historiografía como na prensa galegos. Sen dúbida, sendo dona Emilia admiradora do teatro romántico que durante anos seguía copando as carteleiras madrileñas e provincianas, viu probablemente no Mariscal un personaxe idóneo para protagonizar un drama romántico, xa que cumpría perfectamente as prerrogativas do protagonista deste tipo de pezas: o Mariscal lendario estaba rodeado dunha aura de malditismo, era obxecto de persecucións e, aínda que os seus intentos por loitar contra o destino foron moitos, finalmente a traizón dos seus foi a que o levou a unha morte prematura e inxusta.

Porén, o mito do personaxe fora capitalizado polo incipiente campo cultural galego, cuxos protagonistas, a medida que trataban de establecerse coma grupo social e culturalmente diferenciado (van Dijk, 2011: 211), estaban asentando os seus símbolos. E Pardo Bazán era allea, como xa dixemos, a este proceso¹⁴. As súas aspiracións pasaban por figurar, non nas letras galegas, senón nas españolas. Por tanto, a súa intención foi reescribir o mito do Mariscal para que se aproximase tanto a súa propia ideoloxía como para que tivese cabida no campo cultural da cultura española ao esbozar unha figura que contestaba á creada por Vicetto ou Vesteiro Torres. En todas as obras citadas ata o momento e anteriores ao drama de Dona Emilia, o Mariscal loitaba contra os Reis Católicos pola independencia de Galicia. Incluso cando o facía baixo o pendón de Xoana *a Beltranexa* –como aceptaba Vicetto–, o seu fin último era liberar a súa terra. O Mariscal de Pardo Bazán é tamén adepto á causa da filla de Enrique IV, e incluso fala de que a súa loita responde á “independencia de su patria” como vemos no plan do acto I do seu drama:

[Mudarra] hácele saber [a Pardo de Cela] que un inmenso número de fuerzas rodean por todas partes su castillo, y que la clemencia de los Reyes Católicos ha

¹⁴ Aínda que o peso da “materia galaica” subxace e é parte fundamental tanto da súa obra narrativa, como da súa obra teatral. A paisaxe galega, as aldeas, as cidades, as lendas, a historia e os mitos galaicos son una parte fundamental da súa obra.

dispuesto que por última vez se le intime que los reconozca, abandonando la causa de Doña Juana. Dícele que el conde de Andrade ya acató a los reyes, y que él debe hacer lo mismo. Responde Pardo que para él la causa de doña Juana no significa solo la legitimidad, sino la independencia de su patria y la conservación de los fueros de la nobleza, a que atentan los Reyes Católicos.

Neste texto, non carente de certa ambigüidade, vemos que Pardo de Ceta pugna pola liberdade Galicia, pero faino en tanto en canto está defendendo a propiedade dos foros da nobreza galega, aspecto que lle interesa destacar á escritora. E é que a diferenza de Vicetto e de Vesteiro Torres, o Mariscal de Dona Emilia o que de verdade reivindica é a xurisdición das propiedades dos nobres galegos, das cales os monarcas castelás se querían facer cargo (feito que, como xa vimos, está verificado historicamente). Reivindica, polo tanto, a independencia, pero non unha independencia política, senón xurisdiccional. E a propiedade deses mesmos foros estaría asegurada apoiando a causa de Xoana a *Beltranexa*. Porén, a adhesión á filla ilexítima de Enrique IV suporía que Galicia quedara, se ben fóra da órbita da Coroa de Castela, dentro do Reino de Portugal, cuxa raíña era Xoana. Galicia non sería así un territorio independente, senón un territorio pertencente á coroa de Portugal.

En Pardo Bazán non hai, como en Vicetto, unha reivindicación porque a independencia sexa o fin último do Mariscal. Hai unha exposición dos feitos que pode lerse en clave xurisdiccional e na que Dona Emilia reivindica os foros da nobreza galega, non a liberdade da súa terra. A escritora, segundo o seu razoamento político-ideolóxico tenta despojar á figura do Mariscal das arestas que a farían perigosa para seguir o canon da literatura española, que nunca cuestionaría o centralismo do estado. Sen embargo, a tentativa de apropiación do personaxe do Mariscal para a literatura española non foi exitosa. O drama de Pardo Bazán nunca chegou a ser publicado nin representado en vida da escritora, a pesar de que anos despois chegou a estrear, en escenarios madrileños, catro obras teatrais e a publicar varios textos dramáticos¹⁵. E aínda que non sabemos con certeza por que o texto non tivo difusión pública, podemos aventurar que unha das razóns, e quizais a máis poderosa, sería a forte crítica que recibiría o drama por parte dos membros do sector rexionalista, que verían despojado un dos seus mitos fundacionais do significado que eles lle outorgaban para ser incluído nun sistema cultural que, ademais, sentían

¹⁵ De feito, o manuscrito que chegou ata nós de *El Mariscal Pedro Pardo* está incompleto polo que tampouco sabemos se Pardo Bazán chegaría a finalizalo.

como dominante (Figuroa, 2001: 9). E, talvez mesmo dende ese sistema, o da literatura española, o drama podería incluso dar pé a comentarios negativos, xa que o Pardo de Cela de Pardo Bazán apoia, despois de todo, a causa de Xoana a Beltranexa e non a dos Reis Católicos –figuras míticas da unidade de España como nación– que son, ademais, os causantes indirectos da morte do personaxe. En todo caso, a representación da figura do Mariscal, clave na historiografía e da literatura galeguistas, nunca conseguiu entrar no campo de forzas da literatura española¹⁶.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Insua, Waldo (1879). “El siglo XV”. *Gaceta de Galicia*, 8/01/1879.
- Álvarez Villamil, Félix, (1861). “Apuntes biográficos sobre el Mariscal Pardo de Cela y consideraciones acerca de sus hechos y causa”. *Galicia. Revista universal de este reino*: 8, 113-118.
- Axeitos Valiño, Ricardo e Nélica Cosme Abollo (2004). *Os manuscritos e a imaxe de Emilia Pardo Bazán. Catálogo do arquivo da familia Pardo Bazán*. A Coruña: Real Academia Galega.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón (2005). “A ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán: unha aproximación ao tema”. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*: 3, 9-69.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón (2012). *Murguía*. Vigo: Galaxia.
- Barros, Carlos (1994). “Mitos de la historiografía galleguista”. *Manuscripts. Revista d’història moderna*: 12, 245-266. Versión ampliada e traducida en https://www.academia.edu/3291812/Mitos_da_historiograf%C3%ADa_galeguista. Acceso: 26/06/2015.
- Barros, Carlos (1995). “Ascenso e caída do Mariscal Pardo de Cela”, en *Antón Losada Diéguez. 10 anos dun premio*. Poio: Concello de Carballiño, 85-89.
- Beramendi, Justo (2007). *De provincia a nación. Historia do galeguismo político*. Vigo: Xerais.
- Blanco Pérez, Domingo (1994). *Historia da literatura popular galega*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade.

¹⁶ O personaxe do Mariscal seguiría protagonizando, nas décadas seguintes, moitos textos literarios, históricos e periodísticos do entorno galego, da autoría de Lugrís Freire, García Dóriga, Leiras Pulpeiro, Florencio Vaamonde, Cabanillas, Antón Villar Ponte etc. Cabanillas e Villar Ponte son os autores da peza teatral *O Mariscal. Lenda trágica* que, tras varios avatares, se publicou na editorial coruñesa Lar en 1926.

- Blanco Sanmartín, Francisco (2001). *El Mariscal Pedro Pardo de E. Pardo Bazán: un nuevo eslabón en la literaturización del mito*. Memoria de licenciatura. Universidade de Santiago de Compostela. Inédita.
- Blanco Sanmartín, Francisco e Xaquín Núñez Sabarís (eds.) (2001). *El Mariscal Pedro Pardo: obra inédita*. Lugo: Servizo de Publicacións da Deputación Provincial.
- Cabanillas, Ramón e Antón Villar Ponte (2010). *O Mariscal: lenda histórica traxediada*. Introducción de Patricia Carballal Miñán. [Mondariz-Balneario, Pontevedra]: Fundación Mondariz Balneario.
- Carballal Miñán, Patricia (2015). *El teatro de Emilia Pardo Bazán: datos para su historia escénica y para su recepción crítica*. Tese de doutoramento. Universidade da Coruña. Inédita.
- Carré Alvarellos, Leandro (2004). *Las Leyendas tradicionales gallegas*. Madrid: Espasa Calpe.
- Corzo, Manuel Ángel (1861). *El Cancionero de Galicia: colección de leyendas históricas y tradiciones populares de Galicia escritas en verso y enriquecidas con notas históricas y biográficas*. Santiago: Establecimiento Tipográfico de José Rodríguez y Rubial.
- Figueroa, Antón (2001). *Nación, literatura, identidade. Comunicación literaria e campos sociais en Galicia*. Vigo: Xerais.
- García Oro, José (1977). *Galicia en la Baja Edad Media: iglesia, señorío y nobleza*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos.
- García Oro, José (1988). "Vivero y la familia de los Pardo de Cela". *Estudios Mindonienses*: IV, 151-232.
- García Riera, Ventura (1879). "Hermandinos y Feudales". *La Gaceta de Galicia*: 04/02/1879.
- Lamas Carvajal, Valentín. *Espiñas, follas e frores: colección de versiños gallegos*, Orense: Imprenta Galaica.
- Lence-Santar y Guitián, Eduardo (1930). *El Mariscal Pedro Pardo de Cela. La Santa Hermandad*, Mondoñedo: Tip. Do Centro de Acción Social Católica.
- Mayán Fernández, Francisco (1962). *El Mariscal Pedro Pardo de Cela, a la luz de nueva documentación histórica*. Viveiro: Gráficas A. Santiago.
- Meilán García, Antonio José (2004). *O "mito" do Mariscal Pardo de Cela. Historia, lendas e literatura*. Lugo: Asociación Cultural O mundo de Galea.
- Murguía, Manuel y Benito Vicetto (1979). *Historia de Galicia*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca. Reprodución facsímile.
- Puente y Brañas, Ricardo (1857). "Los Maldonados. Tradición histórica del siglo XV". *El Iris de Galicia*: 13/05/1857, 23/08/1857 e 13/09/1857.

- Ribao Pereira, Montserrat (1998). “Ecos románticos en *El Mariscal Pedro Pardo*, drama inédito de Emilia Pardo Bazán”. *Boletín galego de literatura*: 20, 23-37.
- Ribao Pereira, Montserrat (2000). “*El Mariscal Pedro Pardo*, drama inédito de Emilia Pardo Bazán”. *Madrygal*: 3, 75-92.
- Ribao Pereira, Montserrat (2010). “Estudio preliminar”. En Emilia Pardo Bazán, *Teatro completo*. Madrid: Akal, 411-470.
- Saavedra Ryvadeneyra, Fernando (1674): *Memorial al Rey N. Señor en que se recopila, adiciona, y representa quanto los Coronistas y autores han escrito y consta por instrumentos del origen y antigüedad, descendencia y sucesión, lustre y servicios de la Casa de Saavedra y de la identidad y permanencia de su primitivo solar y estados en el Reyno de Galicia, y de la línea primogenita, recta y troncal de varón de sus poseedores, cabezas y parientes mayores continuada desde los primeros siglos de su más antigua fundación hasta el presente*. Granada: Imprenta Real de Francisco de Ochoa.
- Válgoma y Díaz-Varela, Dalmiro (1952). *La Condesa de Pardo Bazán y sus linajes: nobiliario*. [Burgos]: Aldecoa.
- Vesteiro Torres, Teodosio (1874-1875). *Galería de gallegos ilustres*. Madrid: Imprenta de Suárez y Compañía.
- Vesteiro Torres, Teodosio (1955). *Galería de Gallegos ilustres*. Buenos Aires: Ediciones Galicia.
- Vicetto, Benito (1856). *Los hidalgos de Monforte: novela histórica caballesca*. Coruña: Imprenta del Hospicio.
- Vicetto, Benito (1872). *Historia de Galicia*. Ferrol: Nicasio Taxonera. Tomo IV.
- Vicetto, Benito (2004). *Los hidalgos de Monforte: novela histórica caballesca*. [A Coruña]: La Voz de Galicia.
- Vilavedra, Dolores (1999). *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia.
- Villamil y Castro, José (1857). “El Mariscal Pardo de Cela”. *Semanario Pintoresco Español*: 22/02/1857, 61-63. Reproducido en *Galicia. Revista Universal de este Reino*: 01/01/1861, 106-108.

Eduardo Moreiras: unha *rara avis* no campo cultural galego da segunda metade do século XX

***Eduardo Moreiras: una rara avis en el campo cultural gallego
de la segunda mitad del siglo XX***

*Eduardo Moreiras: a rara avis in the Galician cultural field
of the second half of the Twentieth Century*

Alba Cid

alba.cid@usc.es

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO

Empregando a noción de campo literario, realízase unha aproximación á figura de Eduardo Moreiras no contexto literario da súa época. Explicase a súa posición e funcións no campo ou campos culturais por medio de dúas epígrafes, unha dedicada aos mecanismos de canonización dos que participa, e outra ás posíbeis causas do debilitamento da súa posición. A súa infrecuente traxectoria literaria (bilingüe e atenta a dous campos literarios, cunha notábel cantidade de obras inéditas), a estrañeza da súa obra en canto a escollas repertoriais, e moi especialmente a exiguua atención e o silenciamento por parte da crítica e da historiografía literarias son algúns dos aspectos estudados.

Palabras chave: campo cultural, poesía galega, Eduardo Moreiras, interferencia, canonización.

RESUMEN

Empleando la noción de campo literario, se realiza una aproximación a la figura de Eduardo Moreiras en el contexto literario de su época. Se explica su posición y funciones en el campo o campos culturales por medio de dos epígrafes, uno dedicada a los mecanismos de canonización de los que participa, y otro a las posibles causas del debilitamiento de su posición. Su infrecuente trayectoria literaria (bilingüe y atenta a dos campos literarios, con una notable cantidad de obras inéditas), la extrañeza de su obra en cuanto a elecciones repertoriales, y muy especialmente la exigua atención y el silenciamiento por parte de la crítica y de la historiografía literarias son algunos de los aspectos estudiados.

Palabras clave: campo cultural, poesía gallega, Eduardo Moreiras, interferencia, canonización.

ABSTRACT

Using the notion of 'literary field', this paper proposes an approach to the figure of Eduardo Moreiras in his literary and historical context. His position and functions in the cultural field(s) are analyzed in two sections, one devoted to the mechanisms of canonization in which he takes part, and the other devoted to the possible causes of the weakening of his position. His unusual literary career (bilingual and pertaining to two literary fields, with a considerable amount of unpublished works), the strangeness of his repertorial choices, and in particular, the little attention that critics and literary historiography have paid to his work are some of the aspects studied here.

Keywords: cultural field, Galician Poetry, Eduardo Moreiras, interference, canonization.

Partindo da noción de campo literario, propoñemos un estudo panorámico da traxectoria do poeta Eduardo Moreiras (1914-1991), analizando a súa posición no campo literario galego entre as décadas de 1940-1990, mais tamén os mecanismos de interferencia e contacto co campo literario español. Esta aproximación contemplará contextualmente a produción do autor, prestando especial atención ás súas escollas repertoriais e á produción crítica sobre a súa figura e a súa obra.

Escasamente atendido pola crítica galega (exceptuando algúns artigos nas revistas *Nordés* e *Clave Orión*), o caso de Eduardo Moreiras cuestiona a autonomía dos axentes e do campo literario galego, recordando que, como explicitou Antón Figueroa, o escritor galego nace cunha serie de obrigas e sometido a unhas "regras da arte", delimitadas pola mesma ideoloxía que posibilita a existencia do campo cultural e literario galego. Con obra temperá en castelán –arredor dos anos 50 do pasado século–, actividade tradutora e corresponden-

cia con distintos axentes destacados do campo literario español, Eduardo Moreiras é tamén autor de relatos, diarios e poemarios en galego, recibindo coa súa última obra –*O libro dos mortos* (1979)– o Premio da Crítica de poesía galega, e chegando a ocupar un dos asentos da RAG. O perceptíbel desaxuste entre a lexitimación institucional da que gozou en determinada altura e a debilidade da súa posición no campo cultural galego, co esquecemento posterior da súa figura, son os detonantes deste traballo.

1. Producción de Eduardo Moreiras

Presentaremos aquí, de maneira sucinta, a produción literaria de Eduardo Moreiras, desde as súas primeiras obras en castelán até *O libro dos mortos* (1979), pasando tamén pola fundación e dirección da revista *Mensaxes de poesía* e a súa actividade tradutora.

Eduardo Moreiras (Quiroga, 1914) comeza a súa actividade literaria en castelán, con libros en boa parte inéditos (*La muerte de la luna*, 1936; *Canciones de amor perdido*, sen data, ou *El guerrillero*, 1948) ou publicados en Vigo, coma *El bosque encantado* (1947) e *Los oficios* (1952), que ve a luz en *Mensaxes de Poesía*, cadernos que o autor funda en 1948 e mantén até 1952. Dirixe tamén a revista de poesía e crítica *Nordés* xunto coa súa segunda muller, Luz Pozo Garza. O seu primeiro poemario en galego é *A realidade esencial* (1955), cunha presenza importante do paisaxismo e un prosaísmo inicial, que logo seguirá explorando. Tres anos despois, Galaxia publica o seu segundo poemario en galego, *Paisaxe en rocha viva* (1958), cun prólogo de Álvaro Cunqueiro. No 1970 sae do prelo *Os nobres carreiros*, con referencias á mitoloxía hindú e ilustracións de Laxeiro. *Follas de vagar. Xornal (1969-1970)*, publicado en Galaxia, é un volume bastante inusual para a súa altura histórica, un texto con formato diarístico que compila lecturas e reflexións sobre temas dispares. *Primaveira no Lor* (1974) e *Fogo solto* (1976), ambos os dous libros de relatos, editáanse a continuación. *O libro dos mortos* (1979), que aparece na colección de poesía de Edicións do Castro, será o seu último libro en galego, unha peculiar mestura de prosa e verso con referencias á historia e mitoloxía do Antigo Exipto. Contamos tamén cunha serie de poemas que ven a luz postumamente, no volume *Homenaxe a Eduardo Moreiras* da revista *Nordés*.

2. Producción crítica e historiográfica sobre Eduardo Moreiras

Para debuxarmos o complexo estatuto canónico deste autor, faise imprescindible revisar o panorama crítico, testando a presenza de Eduardo Moreiras en diversas instancias de consagración: historias da literatura, manuais, re-censións, etc.

Procedendo cronoloxicamente, descartamos de inicio un dos grandes proxectos historiográficos da literatura galega, a *Historia da literatura galega contemporánea* de Carvalho Calero, que non pode recoller referencias á súa figura nin obra por abordar só a literatura galega até 1936. Si o inclúe Xosé Luís Méndez Ferrín no percorrido que traza en *De Pondal a Novoneyra*, na epígrafe da “Xeración de 1936”, subliñando a súa calidade e distanciando a súa poética das escollos repertoriais precedentes: “a poesía de Eduardo Moreiras sitúase entre a mellor da súa xeración. Liquidada completamente o restroballo imaxinista” (Méndez Ferrín, 1990: 111). “Versos libres”, “ecos”, “misterios”, “evanescencias” e “algunha cousa de abatido e oriental” son algúns dos termos cos que acaba de perfilar a súa crítica.

Nos dous parágrafos que F. Fernández del Riego lle dedica na súa *Historia da literatura galega* (1978) non se ofrece ningún trazo estilístico nin valorativo do autor, aínda que se salienta a labor de *Mensajes de poesía* como plataforma de presentación de diversos poetas novos galegos (ao igual que fará Alonso Montero [1991: 139], considerándoa fundamental para entender a poesía galega e castelá deses anos). Outros proxectos historiográficos practicamente contemporáneos, coma os dos profesores Anxo Tarrío (1998 [1994]) ou Dolores Vilavedra (1999) fanse eco da súa presenza, por máis que lle dediquen un tratamento nitidamente breve. O primeiro, colocándoo tamén na “Xeración do 36”, dedícalle unha nota (Tarrío, 1998 [1994]: 380, n. 289) dentro dunha ampla nómina de creadores, na que salienta a dirección de *Mensajes de Poesía*, algúns poemarios e libros de relatos, e remite ao número 17-18 de *Nordés*. Resulta significativo que a epígrafe anterior, dedicada á Nova Narrativa, se peche cunha consideración como a que segue, que engloba vagamente a Eduardo Moreiras á vez que o aparta, privilexiando a súa condición de poeta:

En fin, aínda poderíamos anotar algunhas cousas pertencentes a autores que ou ben desenvolveron a súa arte noutros xéneros ou ben non amosaron unha continuidade que nos permita contemplalos neste traballo con máis atención. Así, títulos de Bernardino Graña (*Fins do mundo*, 1974), Eduardo Moreiras (de quen citaremos os seus poemarios)... (Tarrío, 1998 [1994]: 377)

De modo similar, a *Historia da literatura galega* de Dolores Vilavedra (1999), que o sitúa na poesía de 1950-1980, dentro da epígrafe “Escritores-ponte, activos xa na preguerra”, lígao ao intimismo –“na poesía reveladora e transcendente de Eduardo Moreiras” (1999: 225-226)– e subliña a importancia de *Mensaxes de Poesía*, do seu carácter bilingüe e da nómina cruzada de autores que promove (1999: 210).

A procura das pegadas de Eduardo Moreiras en volumes de cariz máis didáctico, como a recompilación de textos organizada por Miguel Mato Fondo, Pilar Pallarés e Francisco Salinas Portugal en 1988, na colección “Materiais” de Vía Láctea, *Literatura do século XX*, refrenda a febleza que vimos comentando. Malia a seleccionaren os autores un dos textos de *Primaveira no Lor*, titulado “Moisés” (1988: 135-136), este non figura entre as escollas da primeira parte do manual, a “Antoloxía comentada de textos”, polo que chega a lectorado e docentes orfo de toda guía, comentario ou valoración crítica.

Achegándonos ao presente, cómpre sinalar que o detallado proxecto de Hércules de Edicións si presta atención ao autor, dentro da epígrafe “A Xeración da República. Promoción de enlace” a cargo de Román Raña Lama. Alén da caracterización biográfica e bibliográfica, procúrase un maior detemento en cada un dos seus títulos e nas súas escollas repertoriais, se ben non se refire en ningún momento a primeira produción do autor, en lingua castelá.

Finalmente, boa parte da produción crítica específica (e breve) sobre o autor, xeralmente citado como poeta (con obra en galego e en castelán), debe rastrexarse en *Clave Orión* (números IV-V e XII-XV) e *Nordés* (números 17-18), dúas publicacións viradas cara á produción poética tras as que se encontra a orientación e o criterio da poeta Luz Pozo Garza. Son, agás contadas excepcións, referencias desde o “campo de produción interna”, desde os pares, produtores nese mesmo campo, e sen unha difusión alargada. Aínda que sexan, na súa maioría, estudos non exhaustivos, algúns dos artigos ofrecen visións complementarias e datos útiles para entender o seu relacionamento cos pares.

O estado da cuestión, con obras inéditas ou inaccesíbeis e mencións menores nos manuais e historias da literatura existentes, pode dar unha idea da posición periférica deste autor no campo literario galego, a pesar da suposta centralidade que certas tomas de posición –desde a década dos 70, aproximadamente– lle procuraron. Tal febleza historiográfica e crítica contrasta tanto coa súa actividade como coa novidade das súas escollas repertoriais ou do seu labor de mediación (como tradutor ao castelán ou ao galego de textos de Paul Éluard e de Elena Bono, respectivamente), paradoxo que exploraremos na epígrafe seguinte.

3. Posición do autor no campo ou campos culturais e funcións

A revisión panorámica da súa presenza nunha serie de instancias de consagración e a súa imparábel actividade (*Mensajes de Poesía*, traducións, correspondencia) no campo cultural da época fan comprensíbel a situación de Eduardo Moreiras no subcampo de produción restrinxida, se ben a esta afirmación xeral poidan apoñérselle certas reservas, especialmente derivadas de certos recoñecementos nos seus derradeiros anos de vida.

Como vimos dicindo, pártese dunha tensión constatábel: a redución cuantitativa da presenza de Eduardo Moreiras na produción avaliativa actual contrasta coa actividade, tomas de posición e ofertas en vida. A súa faceta de “animador cultural” e mediador translócese en accións como a posta en marcha, en setembro de 1948, do primeiro número de *Mensajes de Poesía*, que se abría cun poema de Luz Pozo Garza. Estes “cuaderniños de poesía” (Moreiras, 1972: 48), sen licenza e cunha distribución persoal, chegaron a once edicións, que rematan en 1952. As súas follas ofrecían poemas de produtores centrais da entón “nova poesía hespañola” (Pociña, 2005-2009: 135) como Blas de Otero, Gabriel Celaya, Ricardo Molina, Carmen Conde... a carón doutros de produtores galegos: Luís Pimentel, Álvaro Cunqueiro, Aquilino Iglesia Alvariño, Pura Vázquez, etc. Con Álvaro Cunqueiro, figura indubidabelmente asentada no canon galego actual, desvélase unha inicial amizade e mutua admiración, da que é sintomático o limiar do segundo poemario de Eduardo Moreiras, *Paisaxe en rocha viva* (1958), escrito polo polígrafo de Mondoñedo¹.

Os intercambios que vimos sinalando e a lectura do seu epistolario con diferentes autores parecen indicar que Eduardo Moreiras foi un produtor recoñecido polos seus pares. A súa correspondencia con Otero Pedrayo desvela o interese que Rodrigues Lapa sentiu pola súa escrita tras a lectura de *Follas de vagar*, e a mantida con González Garcés, a súa actividade tradutora e posíbel presenza nunha antoloxía. Por citarmos un exemplo máis, do outro lado do mar, Luís Seoane pide a Domingo García-Sabell un exemplar do seu discurso de entrada (canda o de Valentín Paz-Andrade e Jenaro Mariñas del Valle, de entrada simultánea).

Aínda que en artigos anteriores anunciara que Luz Pozo Garza se estaba a ocupar dela (2000-2001: 78), Andrés Pociña ten comentado en diferentes aparicións en prensa nos últimos tempos (con motivo da saída á luz da biografía de Luz Pozo Garza) a preparación dunha edición: o cento de cartas que

¹ E onde, se ben tamizadas pola empresa de presentación e obertura dun libro que está a levar a cabo, podemos ler aseveracións coma as seguintes: “Un grande poeta está entre nós, na terra e nos anos nosos” (Cunqueiro en Moreiras, 1958).

Vicente Aleixandre e Eduardo Moreiras se intercambiaron, da que xa tiñamos mostras incipientes, da primavera de 1948, na sección “A pluma na man” de *Clave Orión* IV-V (1998: 213-225). Presumimos serán útiles para valorar os posicionamentos intersistémicos de Eduardo Moreiras, e a recepción da súa primeira obra da man dun produtor central no campo literario veciño.

3.1. Mecanismos de canonización dos que participa

Para analizarmos o posicionamento de Eduardo Moreiras, cómpre prestar atención a dous fitos importantes dentro dun campo literario en formación, como era o galego no momento. De feito, os dous recoñecementos que aquí citamos como mecanismos de canonización poden doadamente lerse como tímidos exemplos de institucionalización. Trátase do seu ingreso na Real Academia Galega e da consecución do Premio da Crítica de poesía galega en 1979. As primeiras noticias que temos da entrada na RAG retrotráense a unha carta de Ramón Piñeiro en Compostela, o 4 de decembro de 1974: “Benquerido Eduardo: A proposta de que che falaba era para académico de Número, porque xa eres correspondente” (*Clave Orión*, 2002-2004: 250). Na mesma misiva coméntanse algunhas dúbidas que Eduardo Moreiras ten con respecto a “ese libro mixto de prosa e verso”, permitíndonos confirmar que o proceso de escrita do seu último poemario xa comezara neste intre. O autor ingresará na institución co discurso “Poesía e realidade”, con contestación a cargo de Francisco Fernández del Riego.

Retomando precisamente ese volume, que *O libro dos mortos* recibise o Premio da Crítica de poesía galega en 1979 (tras *Onde o mundo se chama Celanova* en 1976 e *Tempo de Compostela* en 1978) non debería parecer moi sorprendente, de atendermos á recepción crítica que o libro tivo, suscitando eloxios e curiosidade, como ben pode rastrexarse no número IX-X-XI de *Clave Orión*, dedicado a Eduardo Moreiras. Do que tampouco cabe dúbida, ao revisarmos a listaxe de premiados até o presente, é que o nome de Eduardo Moreiras é un dos máis débiles en canto a fixación e posterior atención crítica.

3.2. Posíbeis causas do debilitamento da súa posición

Efectos da aplicación do criterio filolóxico

Sen pretensión de incidir en reflexións biografistas, é preciso que vaia por diante unha apreciación: como acontece con outras figuras coetáneas, a produción poética de Eduardo Moreiras iníciase en castelán de xeito temperá

(*La muerte de la luna*, inédito, 1936; *Canciones de amor perdido*, inédito e sen data; *El bosque encantado*, Vigo: 1947; *Éxtasis*, edición privada, 1948; *El guerrillero*, inédito, 1948; *Los amantes*, inédito, 1949 e *Los oficios*, Vigo: Mensajes de Poesía, 1952²). Non estraña, xa que logo, que *A realidade esencial* (1955) estea escrito nun galego aínda dubitativo, con interferencias, aspecto que non deixarán de salientar críticos coma Monteagudo (na *Gran Enciclopedia Gallega apud* Pociña, 1998) e Pociña (1998: 85, 87). A insistencia que o autor amosa nos seus testemuños en canto ao posicionamento lingüístico (observando o caso doutros autores do mesmo campo ou valorando a súa mudanza) permiten supor que a escolla de lingua cobra unha relevancia importante na traxectoria de Eduardo Moreiras, que cómpre abordar desde perspectivas complementarias: a súa posición no campo literario e as súas implicacións con respecto ao criterio filoloxizante xa citado neste traballo. Décadas despois de dar inicio á súa carreira en castelán, o autor emprega o formato diarístico de *Follas de Vagar. Xornal* (1969-1970) para vehicular confesións ou tomas de posición como as seguintes: “escribir en galego, ademáis de ser unha necesidade intrínseca, é unha ‘toma de posición’ fronte aos que asoballan o noso pobo e queren destruír e comboutar a nosa cultura” (Moreiras, 1972: 15).

Certas reflexións críticas, coma o achegamento que Álvarez Cáccamo realiza ao autor en “Paisaxe viva de Eduardo” (1992) inciden precisamente no aspecto da consideración lingüística, desvelando até que punto está pouco problematizada a vacilación lingüística da clase media-alta da posguerra, posuidora do capital cultural naquela altura histórica.

Posicionamento ideolóxico

O feito de que o proto-sistema literario galego da época procurase asentarse en certas bases nacionalistas na procura de autonomía con respecto ao campo literario español, sen deixar de ser heterónimo no ámbito político, permítenos comprender que posicionamentos non tan *engagés* coa nación queden excluídos de posicións centrais.

Miguel González Garcés (1992: 67) lamenta a valoración de Eduardo Moreiras en clave heterónoma (facendo referencia ao campo político, neste caso). Como tamén sinala Pociña (1998: 78), os factores de natureza política non deben subestimarse para comprendermos a súa posición no campo literario.

² Tomamos esta listaxe dunha nota ao pé dun artigo temperán de Andrés Pociña, que el mesmo encabeza con precaucións: “ata onde chega a miña información, trátase dos seguintes [libros]” (Pociña, 1998: 77).

A figura de Eduardo Moreiras non puido resultar cómoda nin aos dirixentes do tardofranquismo nin ao incipiente “galeguismo institucionalizado”. Pociña chega incluso a puntualizar que a personalidade e vida privada do autor tampouco deberon resultar cómodos para certa crítica (Pociña, 1998: 78).

Escollas repertoriais particulares

Certa estrañeza intrínseca da súa obra, caracterizada polo hermetismo, e (especialmente cos últimos poemarios en galego) por escollas repertoriais non usuais no campo galego, como o intenso diálogo con culturas literarias alleas e coas tradicións extremoorientais, explican parcialmente que Eduardo Moreiras sexa, aínda hoxe, un escritor sen ubicación clara na Historia literaria.

A este respecto, son significativas as puntualizacións que o autor adoitaba introducir procurando esclarecer as claves dos diferentes libros (como acontece en *Paisaxe en rocha viva*, tras o limiar, onde avanza a temática do poemario), e digna de atención resulta, igualmente, unha aposta xenérica tan particular e propicia á confesión como *Follas de vagar*. Na verdade, este diario é altamente rendíbel para rastrexar os seus modelos estéticos e referentes literarios. Dunha banda, sorprenden pola variedade, e doutra, constitúen unha ferramenta de análise para revisar as súas propias escollas xenéricas³. Peneirando a escasa produción crítica coetánea e posterior, rastrexaremos dous aspectos repertoriais: a) a atención á hibridación xenérica e a aposta polo poema en prosa, e b) o exotismo temático.

En canto ao primeiro aspecto, semella claro que cantos críticos se achegaron á súa obra fixeron de modo máis ou menos explícito referencia a unha aparente e matizada duplicidade prosa / verso. Se Fernández del Riego salienta en 1990 que “na súa obra en prosa hai sempre un fondo de lirismo” (Fernández del Riego, 1990: 255), en 1992 móstrase cauto, restándolle importancia ao “continente”: “Empregou decote os elementos formais que mellor lle cadra-ban. Porque o que lle interesaba era encheiros, rebordalos de concentración da emoción e pensamento” (Fernández del Riego, 1992: 91-92). É Miguel González Garcés, o “amigo-crítico”, quen postula unha das visións máis afinadas. Aínda que “se ha hablado de una parte en prosa y otra poética”, o autor sinala

Pero se trata, sin duda alguna, de dos formas de poesía. Incluso hay mayor abundancia metafórica, más exhibición de dominio del lenguaje, mayor barro-

³ Pode atoparse unha listaxe ordenada das fontes e lecturas que aquí sinala Eduardo Moreiras en Pociña (2000-2001: 76).

quismo en la utilización de figuras estilísticas en la parte no limitada por el verso (González Garcés 1992: 67)

consideración compartida por Andrés Pociña (1998: 94-95): “non estou nada seguro de que as partes que aparecen en escrita continua sexan menos poesía do que as presentadas como poemas”. En termos moi semellantes, achega Henrique Monteagudo:

El estilo de Moreiras es más metafórico, más barroco y más centrado en los recursos del idioma en la prosa que en el verso, en el que muestra una mayor depuración y sencillez (*apud* facsímil de *Aturuxo*: 229-230)

Este último axente, relacionado directamente co ámbito académico, resulta de especial interese por valorar en recensións mínimas libros de Eduardo Moreiras difíciles de atopar na actualidade. No entanto, malia a afirmacións como: “tanto o xa citado *Éxtasis*, como *El guerrillero* (1948) e *Los amantes* (1949) –estes dous últimos aínda inéditos– son, segundo Henrique Monteagudo, libros de prosa” (facsímil de *Aturuxo*, 377), os exemplos soltos que dalgunha desas obras se poden atopar convidan a falar de poemas en prosa “canónicos”. Son pezas líricas, breves, sen “narratividade”. As implicacións da caracterización desta parte da súa obra, aínda en castelán, non son menores, xa que permitirían retrotraer a experimentación de Eduardo Moreiras co poema en prosa varias décadas, colocándoo como un dos pioneiros na introdución desta forma no campo literario galego.

Polo que respecta ao exotismo temático, ademais das lecturas filosóficas que atopamos en *Follas de vagar*, resulta evidente e pouco habitual en termos de repertorio a súa fascinación polas tradicións e filosofías orientais, que nalgún momento ligará coa tradición mística española. Observábel desde algúns títulos d’*Os nobres carreiros* (“Buda Rupa”, “Bodhisattva”), a mitoloxía exipcia resulta basilar para a construción e eséxese do seu último volume, *O libro dos mortos*. A historia de amor presente nel está mediada por constantes imaxes e símbolos exipcios, e outro tanto acontece coas ilustracións. Pechamos estes apuntamentos temáticos sinalando que a luz como símbolo é outra das constantes que atravesan a obra do autor, como ben souberon ver Blanco (2002-2004: 21), Novo (2002-2004: 57-58) ou Pociña (1998: 96; 1999: 45).

Alén disto, a pouca pegada das súas primeiras edicións permitiría valorar se nos inicios dos 50 outro tipo de poesía, paisaxista ou social, constituía a norma. Se así fose, explícase doadamente a pouca permisividade ou capacidade de

incidencia no canon de escollas xa fronteirizas, particulares e non dirixidas a un público de masas como estas. A tales reticencias haberá aínda que xuntar moitas outras sistémicas xa suxeridas.

4. Conclusións

Procuramos, con este artigo, un mapeamento sucinto, entre o descritivo e o analítico, da posición e funcións de Eduardo Moreiras dentro do campo cultural galego do seu momento. A valoración do seu proceder ecléctico no que respecta aos repertorios escollidos e contacto con certos pares galegos e españois, colocada a carón do recoñecemento institucional no final da súa vida, confírmanos que nos atopamos ante un dos produtores nos que mellor se pode testar a presión das “regras da arte” que dominaron (e dominan, se ben con modificacións de peso) a escena cultural galega. De pensármolo en termos de norma sistémica⁴, parece claro que a conxunción dunha serie de factores (escollas lingüísticas, intentos de participación no campo literario español, limitada presenza social e imbricación xeracional, poética diferenciada, etc) funcionou de modo (de)limitador, determinando até hoxe as condicións da súa visibilidade. Consideramos, ademais, que a actividade mediadora de Eduardo Moreiras segue sen ser axeitadamente recoñecida ou estudada, e até puido ser observada incluso como ameaza ou mera anécdota á beira dos proxectos de planificación cultural do seu tempo.

Sería importante atender, no futuro, a acollida do epistolario enriba citado (entre Vicente Aleixandre e Eduardo Moreiras) ou indagar nas motivacións e vendas da única reedición que de Eduardo Moreiras se fixo na contemporaneidade, da man da editora A Nosa Terra en 2009, ao apostar pola hibridez e modernidade de *Follas de vagar. Xornal (1969-1970)*.

Referencias bibliográficas

Alonso Montero, Xesús (1991). “A fermosa empresa de *Mensajes de poesía*: Homenaxe a Eduardo Moreiras”. *La Voz de Galicia*: 30/04/1991.

⁴ Tómasse de Torres Feijó (2002: 430) a precisión do concepto de “norma sistémica” para sinalar aqueles “criterios delimitadores que actúan como principios básicos que se activan nas prácticas culturais dos espazos sociais, e de cuja interpretación e aceptación pola comunidade participante dependen as posibilidades e os modos de obter uso, posición e función nos sistemas culturais”.

- Álvarez Cáccamo, Xosé María (1992). “Paisaxe viva de Eduardo”. *Nordés* (III xeira): 17-18, 41-42.
- Aturuxo. *Revista de Poesía e Crítica*. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas y Literarias Ramón Piñeiro.
- Blanco, Carmen (2002-2004). “Corazón de Luz”. *Clave Orión*: vol. IX-X-XI, 21-27.
- Clave Orión* (2002-2004), vol IX-X-XI. A Coruña: Difux.
- Cunqueiro, Álvaro (1958). “Limiar” a *Paisaxe en rocha viva*. Vigo: Galaxia.
- Fernández del Riego, Francisco (1978). *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia.
- Fernández del Riego, Francisco (1990). *Diccionario de escritores en lingua galega*. Sada: Edicións do Castro.
- Fernández del Riego, Francisco (1992). “A obra literaria dun bó amigo”. *Nordés* (III xeira): 17-18, 91-92.
- Fernández Rodríguez, Manuel (2005/2009). “Eduardo Moreiras: poética entre dous mundos”. *Clave Orión*: 12-15, 153-170.
- Figueroa, Antón (2001). *Nación, literatura, identidade*. Vigo: Xerais.
- Figueroa, Antón (2010). *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*. Noia: Laiovento.
- González Garcés, Miguel (1992). “O libro dos mortos, de Eduardo Moreiras”. *Nordés* (III xeira): 17-18, 67-68.
- Mato Fondo, Miguel, Pilar Pallarés e Francisco Salinas Portugal (1988). *Literatura do século XX*. A Coruña: Vía Láctea.
- Mensaxes de poesía* (1948), IX.
- Méndez Ferrín, Xosé Luís. (1990). *De Pondal a Novoneyra*. Vigo: Xerais.
- Moreiras, Eduardo (1958). *Paisaxe en rocha viva*. Vigo: Galaxia.
- Moreiras, Eduardo (1972). *Follas de vagar*. *Xornal* (1969-1970). Vigo: Galaxia.
- Moreiras, Eduardo (1979). *O libro dos mortos*. A Coruña: Edicións do Castro.
- Nordés* (III xeira) (1992), 17-18.
- Novo, Olga (2002-2004). “-AMOR, di ela./ -AMOR, di el./ Luz Pozo Garza e Eduardo Moreiras: o diálogo infinito”. *Clave Orión*: IX-X-XI, 43-79.
- Pociña, Andrés (1998). “Algunhas claves para le-los versos galegos de Eduardo Moreiras”. *Clave Orión*: 4-5, 76-97.
- Pociña, Andrés (1999). “Luz e azul, claves da poesía de Eduardo Moreiras”. *Clave Orión*: 6, 45-64.
- Pociña, Andrés (2000-2001). “Notas para unha poética de Eduardo Moreiras”. *Clave Orión*: 7-8, 61-84.

- Pociña, Andrés (2005/2009). “O Parnaso galego de Eduardo Moreiras”. *Clave Orión*, 12-15, 131-152.
- Raña Lama, Román (2000). “2. A Xeración da República. Promoción de enlace”. En Darío Villanueva (dir.) e Anxo Tarrío Varela (coord.), *Historia da Literatura Galega. A literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro*. A Coruña: Hércules de Ediciones.
- Tarrío Varela, Anxo (1998 [1994]). *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*. Vigo: Xerais.
- Torres Feijó, Elías (2002). “Contributos sobre o objecto de estudo e metodoloxía sistémica. Sistemas literarios e literaturas nacionais”. En Anxo Abuín e Anxo Tarrío, (eds.), *Bases metodolóxicas para unha Historia comparada das literaturas da península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 423-444.
- Vilavedra, Dolores (1999). *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia.

Reconsidering Breton theatre: minorised literature beyond minorization issues

Novas consideracións sobre o teatro bretón: a literatura minoritaria máis aló das cuestións de minorización

Nuevas consideraciones sobre el teatro bretón: la literatura minoritaria más allá de las cuestiones de minorización

Erwan HUPEL

erwan.hupel@uhb.fr

Université Rennes 2, Centre de Recherche Bretonne et Celtique

ABSTRACT

This paper studies the historiography of literature and analyses Breton-speaking theatre. It aims at showing how a peripheral approach can distort the analysis of a literature regarded as peripheral because it does not provide an analytical framework but a role model, and, consequently, it shows the so-called peripheral field as it could be rather than as it is really. This led me to reconsider the field beyond the dialectic between centre and periphery and to propose a systemic approach that reveals the strata of the system and helps us renew the historiography of Breton theatre.

Keywords: Breton theatre, historiography of literature, stratification, peripheral studies, polysystem theory.

RESUMO

Este artigo trata da historiografía da literatura e do teatro bretón. O seu obxectivo é amosar como o enfoque periférico pode distorsionar a análise dunha literatura considerada como periférica, ao proporcionar non un marco analítico senón un modelo a

seguir. Por tanto demostra como pode ser o suposto campo periférico en lugar de como é realmente. Iso é o que me levou a reconsiderar o campo máis aló desta dialéctica entre o centro e a periferia e a propor un enfoque sistémico que revela as estratificacións do sistema e nos axuda a renovar a historiografía do teatro bretón.

Palabras chave: Teatro bretón, historiografía da literatura, estratificación, estudos periféricos, teoría do polisistema.

RESUMEN

Este artículo trata de la historiografía de la literatura y del teatro bretón. Su objetivo es mostrar cómo el enfoque periférico puede distorsionar el análisis de una literatura considerada como periférica ya que proporciona no un marco analítico sino un modelo a seguir. Por lo tanto muestra como puede ser el supuesto campo periférico en lugar de como es realmente. Eso es lo que me llevó a reconsiderar el campo más allá de esta dialéctica entre el centro y la periferia y a proponer un enfoque sistémico que revela las estratificaciones del sistema y nos ayuda a renovar la historiografía del teatro bretón.

Palabras clave: Teatro bretón, historiografía de la literatura, estratificación, estudios periféricos, teoría del polisistema.

In France, someone studying literature written in a minorised language is usually led to “regional” or “peripheral” studies and thus must consider:

- The relationship between this peripheral literature and the so-called center which “provides” –to say the less– its own analytical framework to its periphery.
- The echoes between this literature and other peripheral literatures engaged in that relationship with the same center.

Such a dialectic highlights the leadership position of the center. It definitely helps to consider the so-called “peripheral” field as part of a larger one, although it sets the peripheral field out as it could be, rather than as it is.

This set up becomes even more obvious (and troublesome!) when consideration is given to the cultural actors. Some of them could easily draw the center as a peak to reach and so, the more a peripheral literature would fit the center’s criteria, the less it would be considered as “regional” or “peripheral” (Hupel, 2013: 267-278).

We are a few Breton, Basque, Corsican, Occitan and Catalan academics actually working on a new research paradigm that would allow us to study these literatures beyond their peripheral status. We don’t mean that one should deny how strong the influence of French literature has been on the so-called “regional” literatures but we want to point out that the evaluation of a litera-

ture according to another literature's criteria leads obviously to consider the former as a subjected system. A minor being would definitely come up to a glass ceiling on its way to its "majority".

As an example would maybe worth a thousand words here, I will begin by reporting the former historiography of my own field of study, Breton theatre, i. e. Breton speaking theatre. This state of mind is particularly relevant since it strangely echoes with some of the polysystem theory issues (Even-Zohar, 1990). But this historiography always drew its conclusion to a petrified, an unrooted or a decaying system.

The most frequently asked questions (one hundred and thirty years ago) about the historiography of Breton theatre were about the "authenticity" of the system: Is it an old theatre? Is it a genuine one, that is to say a "celtic" one? And so brought in other issues as the dynamism of the system, the repertoire and its value inside and outside the system, the position of translated literature, broadly regarded as a mark of staticity –and even decay– as no dynamic system was supposed to need to borrow foreign texts.

The controversy really bloomed when Théodore Hersart de la Villemarqué, the author of the *Barzhaz Breizh*, published in 1865 a mystery play of the Passion from a former book published in 1530 (Hersart de la Villemarqué, 1865). There we are in his opinion with "celtic theatre" from the older ages because of what he calls the "celtic race"'s "dramatic genius" one could feel by reading these old plays.

The answer came from folklorist Anatole Le Braz who released his PhD about Celtic theatre in 1905, attempting to demonstrate there was no celtic theatre but only a Breton speaking version of french medieval theatre, in other words: a subjected system. Anatole Le Braz's point of view was definitely a deterministic one.

First, there would have been an "erudite theatre" dying out at the end of the Middle Ages and leaving no real stratas in the repertoire. Anatole Le Braz paid very little attention to what is called middle Breton theatre, that is to say the plays written before 1650 A.D. There are only 6 plays: five mystery plays and a comedy. A few of them are just copies of fragmented older texts that have probably vanished today.

This would have been then replaced by a French drama introduced through the eastern part of Brittany during the 17th, 18th and 19th centuries. A so called "popular theatre" that would not have any real connection with the oldest forms of Breton theatre. This period has often be described as the poor one when upper classes took no further interest in Breton language and the

popular copists took the leading role over a very few number of playwrights. The major part of Anatole Le Braz's PhD is about this modern period and so he overstressed on the translated playscripts as some "scars" of the subjection of the system. He also pointed out the fact that in those modern Ages, the mystery plays were only performed on the eastern part of the Breton speaking area which was right under the influence of French speaking Brittany. And so Le Braz's conclusion was that: "Le théâtre des celtes n'a de celtique que la langue" (The only thing that is celtic in the Celtic theatre is the language) (Le Braz, 1905: 515).

The contemporary period brings along another range of issues on top of the former ones because of the renewal of Breton theatre in the 20th and 21st centuries which was particularly influenced by identity issues and was able to be thanks to the cultural and literary revival. This revival was brought in by playwrights, troupes, directors rather aware of Le Braz's conclusions. On one hand they tried to create bonds with other systems (intercelticism was one of the key words) and on the other hand they paid more attention to their repertoire and considered it differently.

The purpose of this paper is to study Breton theatre as a system of its own and so to point out the gap between the peripheral analysis on one side and the systemic –and even polysystemic– analysis on the other side. And so, the need for analytical tools adapted to the task.

1. Middle Breton theatre in the not so dark Ages...

Given what we know now, we cannot be sure if there was Breton speaking theatre before the 15th century. As regards studying the old Breton period –that is to say Breton linguistic materials older than 1.100 A.D.– there are rare words about theatre. We only have a few writings from those ages and most of the material was collected in glosses found in latin manuscripts (Fleuriot, 1964). For instance the word *guarima* –glosse in a latin glossary from the 9th century. This word *guarima* will become *c'hoariva* (theatre) in modern breton and will also generate some toponyms: *Goariva*, *Houariva* or even *Goarivan*. That is to map out the field of our study: it will not go beyond the 15th century.

About Middle Breton literature –from the 12th century to the middle of the 17th century– we have more material as I said because we still have six plays from the latest middle Breton period:

- *The life of Saint Nonn*, a manuscript, probably written in the 15th or 16th century.

- *The Passion and the Resurrection*, printed in Paris in 1530, in Saint-Malo in 1609 and in Morlaix in 1622.
- *The life of Saint-Barbara*, printed once in Paris in 1557, once in Saint-Malo in 1608 and once again in Morlaix in 1647.

And thanks to a Benedictine monk, Dom Le Pelletier, we have three copies made around 1710:

- One from a fragmented old manuscript: *The Destruction of Jerusalem*.
- A few fragments from a humoristic play printed in Morlaix in 1647: *An old man's love affairs*.
- *The life of Saint Gwénolé* copied by Dom Le Pelletier from two manuscripts from 1580 and 1608.

Besides the linguistic and historic interest of these texts we will consider them on a literary point of view. We shall first examine how they fit in larger cultural and literary systems and then how they can be considered in terms of Breton literary stratification.

In Théodore Hersart de la Villemarqué and Anatole Le Braz's time, the dominant ideology was to have one official culture in a given society. And it is not only out of date today but it also appears rather anachronistic considering Brittany's dramatic literature at the end of the Middle Ages. So it sounds more relevant to point out the different literary polysystems through which these plays can be considered.

First, this literature was part of a Western and Central European mega polysystem where Latin was the lingua franca. The religious characteristics of these plays are predominant: Non and Guénolé are Breton Saints but neither *the Passion* nor *the Destruction of Jerusalem* are Breton or Celtic themes.

Then we should highlight a Celtic polysystem within this Christian medieval mega-polysystem:

- A few well-known "Celtic" characters appear in *the Life of Saint Nonn*: Merlin, Saint Patrick or Saint Gildas.
- The *Ankou*, the personification of death, which also appears in Cornish, Welsh and even English medieval theatre.
- We could add the rise and fall of the city of Is in the *Life of Saint Gwenole*. This is the Breton version of a myth that can be found in Ireland or in Wales (the drowning of *Maes Gwyddneu* in the *Black Book of Carmarthen*). But it has been really christianised and sounds more like the Divine Judgment on Sodom and Gomorrah.

But the most relevant Celtic feature of this theatre is its versification. Middle Breton poetry and theatre used internal rhyme as well as middle Welsh and even Middle Cornish poetry and theatre. The most common metre in Breton poetry is the last syllable of the first part rhyming with the penultimate syllable of the line. The following are a few excerpts from the *Life of Saint Barbara*:

Lucifer a dezrou :

[...]

23. Nobl a **commun**, guite**unan** ;

Do derchell sug**et** lequet poan.

Nobles and villains, up to the last one ;

To keep them subjected, you shall devote yourself to.

[...]

Astaroth

27. Cza ! Cza !

Me a ray tempest hag **estlam**

...

I'll do thunderstorm and stupor.

Berit

28. Bo ! Bo !

Me a ray maru**aill** debr**aillet**,

Fez Iesu **Crist** he ministret

I'll make terribly brazen

The ministers of Jesus-Christ's faith. (Ernault, 1888: 6-7)

On considering this common feature one can guess there was a canonized versification in the brittonic area and it made sense in Brittany until the half of the 17th century. Thinking about it in a diachronic point of view, this versification and a few other items may be considered in a Breton polysystem and provided some dynamic stratas (Even-Zohar, 1990: 13-15) to the system:

- A key figure: the mystery plays. These are not especially Celtic figures of course but one must observe that performances continued until today in Brittany although they had vanished almost everywhere else by the end of the Middle Ages.

- The internal rhyme itself disappeared first during the 17th century and was brought back by a few poets who have tried to make it popular again in the 20th century: Taldir, Roparz Hemon ; and even nowadays: Alan Botrel...
- A few literary themes: the drowning city of Is, such a usual topic in Breton literature: folklore, drama, poetry, novels and even graphic novels used it.

2. Breton theatre until the early 20th century: Beggars' drama?

A major linguistic paradigm shift occurred during the 17th century. Julian Maunoir's new orthography brought written language closer to spoken language. As a priest, Maunoir's first purpose was to make his ministry easier. But it definitely provided larger access to reading and writing among lower classes. Among these new writing people were the copyists (and very few real writers). Some of them worked on older manuscripts but no one was ever taught the old versification and so it vanished quite quickly.

Théodore Hersart de la Villemarqué pointed it out by comparing two fragmented versions of *the life of Saint Gwenole* (Hersart de la Villemarqué, 1888: 195-205): one which was found by Gabriel Milin, would have been written at the end of the 16th century. And a newer one, found by Jean-Marie de Penguern in the early 19th century.

In the first excerpt one can see internal rhymes just as people used to write them in Middle Breton. In the second excerpt we can see the work of the copyist who renewed the former version but didn't even notice the internal rhymes and so altered their main characteristics.

The excerpt from Milin's fragment (around the 16th century): "Dec gorchemen ar **reiz** nos a **deiz** apreison / Roue an enf gant **enor** nepret ne **adoront**".

The excerpt from Penguern's fragment (collected in the 19th century): "He gourc'hemeno reiz, noz ha de, ne brijont, / Nag enn neuf hon Krouer kammet na enoront".

This linguistic paradigm shift corresponds, more or less, with a new sociolinguistic situation. A growing middle class made of clerks, lower nobility whom had little formal educational background –entered the literary field: writing songs, laments and even copying drama... When at the same time upper classes switched to French culture. Thanks to these almost unknown copy-

ists we now have about 250 manuscripts of this time: Mystery plays, miracle plays, a few comedies and tragedies... Most of them are still awaiting further linguistic analysis but I can draw some initial conclusions according to what I read and to previous academic studies.

Most of these playscripts are copies or should I say free adaptations from older scripts (mystery plays or just chapbooks) and there are very few original works. Jean Conan's work seems to be one of the rare exceptions. Born in 1765 in Sainte-Croix de Guingamp, this weaver first copied and arranged a few manuscripts but he also wrote his own adventures: *Avanturio ar Citoien Jean Conan*, a 7054 verses rhyming drama about his fishing expedition in Newfoundland, his Republican soldier's life during the French Revolution or the encounter he had with the native Americans... This playscript miraculously found its way into a private library and the play was finally developed by Strollad Ar Vro Bagan in... 1998.

We must come back to the copies' issue which was pointed out by Le Braz. He concluded that modern mystery playscripts were only collections of portions from former playscripts (and sometimes rather strange patchworks: just read Trollope's *Summer in Brittany*: "We saw Saint Helen kneeling to the King of England, and the Pope mediating, a sorceress preparing poison; a wife killing her husband, a marriage, a dance and a feast" (Trollope, 1840: 11).

Le Braz draws his demonstration on this point. He argues that there was no native theatre anymore in Brittany and then considers the whole thing as an import from France. Le Braz unfortunately did not see –or refused to see– a few original figures. Nevertheless it is such a bogus argument: should we despise the collectors and the copiers and so remove Molière, Racine or Jean de la Fontaine from the French repertoire?

If we ask ourselves about the literary quality of these playscripts, we must notice that it has been generally considered according to French theatre criteria and so harshly judged. Tanguy Malmanche, a breton playwright tried to explain this "low quality" by cultural relativism and so he wrote that traditional breton theatre was indeed a theatre for an audience not consisting of French literature professors.

According to further development of Breton theatre in the 20th century there is however another explanation: Reception seems to be the key part of Breton popular theatre. Neither the playscript itself nor the playwright sounded relevant. The performance was what it was all about.

Trollope in his *summer in Brittany* reported a few key elements about the mystery play he saw:

- An outside performance with very little means.
- A crowd (the whole village) attending it during two or three nights in a row.
- The performers passing through the audience to get on stage.
- The performance opening with a single actor making a long rhyming speech.

With Le Braz's descriptions we have a better understanding of the people's state of mind during these performances. One can notice a theatre which blurs –or at least doesn't really care about– the boundary between reality and fiction.

For instance he reported the case of René Geffroy performing King Arthur in *Saint Tryphina and King Arthur*. Once this actor jumped from the stage in the midst of his speech to hook a free-rider at the bottom of the field. After the performance he refused to get drunk because of his royal dignity. And his wife was only known as Tryphina in the neighborhood because of her husband's performance (Le Braz, 1905: 483-487).

So here is the main point of this theatre: to give the opportunity for a cultural communion, to enable the confusion between fiction and reality and between the performance and the audience. A few academics, referring to the center's analytical framework, pointed out some naive cultural traditions in comparison with rigid classical theatre codes. But things go even deeper: The act of performing is the cornerstone of this popular theatre and appears to be the only question that really matters.

Le Braz's PhD concluded on a "Celtic twilight": Breton theatre has to disappear because it was in fact the Middle Ages' theatre. The local authorities issued edicts in the 18th and 19th centuries, to ban the performance of mystery plays because of the troubles. The times were also changing and Breton traditional theatre was overwhelmed. Le Braz himself organised what he thought would be the last mystery play performance at the very end of the 19th century.

However, Breton theatre rose again during the 20th century, not despite Le Braz's findings but according to his findings. And thus emerges a second range of issues related to Breton theatre regional status: that incomplete historiography of Breton theatre highlighted an incomplete system, or suspected to be, and as such generated different movements in Breton theatre focusing particularly on its identity, and so on its repertoire, on its stratas, broadly regarded as a weak basis.

3. Breton modern theatre: change by rooting

Breton theatre made its way through the last century until now. We definitely cannot talk about a revival at the beginning of the century but rather say that Breton literature and so drama got renewed by the work of *Gwalarn's* writers between 1925 and 1944. This renewal was all about building new relationships between Breton literature and other literatures, beyond the dialectic with the French center. Concerning the performances, Breton theatre obviously changed after World War II because of the new sociolinguistic background. Nonetheless we shall highlight a few central features which have remained from older ages and were more or less reactivated.

What kind of stratifications?

Mystery plays seem to be one of these most relevant features in Breton theatre. At the very beginning of the 20th century, vicar Job ar Baion set up a theatre troupe with some of his parishioners. They started with comedies and then turned to mystery plays. The most famous mystery play Job ar Baion wrote was *Nikolazig* in 1909, about a young fellow to whom the Virgin appeared in Sainte-Anne d'Auray in the 17th century.

Former mystery plays performances were more or less on the edge and often condemned by the Church authorities. Job ar Baion wrote edification plays inspired both by Jesuit drama and an older Breton tradition with his superiors' support.

But most of all for our specific purpose, Job ar Baion revealed the mystery plays as a dynamic stratum in the Breton system; that is to say not only folklore but a creativity medium. Unfortunately, Job ar Baion's efforts were rather undermined by World War I. He was mobilised until 1918 and when he got back home his theatre had been devoted to French drama.

Besides this "well regarded" theatre were also local "indigenous" practices: a pastoral play was performed every year in Poullaouen in the Center of Brittany and a Passion play in Saint-Pol de Léon until World War II. But this was more a residuous folklore than a dynamic stratum of the whole system.

Mystery plays were back in 1991 when *Strollad Ar Vro Bagan* –the biggest Breton theatre troupe for 40 years– performed a Passion Play. They actually perform this Passion play every year around Easter and in 2003 a few other theatre troupes joined them to perform a miracle play: Buhez Sant Erwan –the life of Saint Erwan– according to a brand new discovered manuscript from the 18th century.

We should point out another kind of stratification in Breton theatre regarding the performing conditions. Just as in the former experiences, 20th century Breton theatre was much more about cultural communion than about artistic performance. And so the movement of the *beilhadegoù* (evenings) developed after World War II. *Strollad Beilhadegoù Leon* first in the 50's and then *Strollad Beilhadegoù Treger* in the 60's.

At first sight nothing really sounds like theatre in these evenings: songs, storytelling, even games... free entrance, open stage for the locals, advertising was made around the *lavoir* rather than in the local papers... It was all about preserving social life –and so Breton speaking social life– in the countryside and fighting against rural exodus. One of the organizers talked about “Eve before battle” rather than evening by candle lights. A kind of “peasant pride”.

Nonetheless, theatre developed in these evenings. Plays from Breton theatre: Roparz Hemon, Per-Jakez Hélias or Jarl Priel were performed and translated plays such as Lady Gregory, Blok or Pushkin. But the audience didn't really care about it according to the organizers: “As long as you're in tune with the countryside people's way of thinking you could even sing *bel canto*, one said, but people will just remember that they laughed a lot”. In some way, sociolinguistic changes after World War II just strengthened this trend. Breton language stepped back and so people needed such occasions first of all to be together. Once again, reception appeared as one of the key features of the system.

Emerging issues and new writings

Modernity, minority and of course identity were the main issues faced by Breton theatre during the 20th century. The *Gwalarn* movement highlighted the first one in its first and last French manifesto in 1925. It took place in a larger literary background. The attempt was to level Breton literature with any European capital literature. It started first with a wide range of translations. *Gwalarn* writers looked towards a larger celtic literary system and paid a particular attention to Irish playwrights: Synge, Lady Gregory... and then expanded the scope to major international writers from Aeschylus, Shakespeare to Blok and Pushkin.

Then *Gwalarn* published Breton playwrights. Some were writing new mystery plays as Tanguy Malmanche (who was older and out of all literary movements): *Ar Baganiz* (the Pagans). Others such as Roparz Hemon or Langleiz were rather inspired by the Abbey theatre: *Meurlarjez* (Carnival). And a few comedies, the best was definitely *Nominoe Oe* by Jakez Riou, about ridicul-

ing the old Breton chief –Nominoe– oftenly emphasized as a key figure in the Breton national tale. The subject is very simple and cruel: What does defeating the French King mean, getting its independence to Brittany for almost 7 centuries for common people, regarding... the monthly market? This play sounds like a counterpoint in the system as it goes against the epic model, as described by Antón Figueroa (Figueroa and González-Millán, 1997: 62) a well developed model in Breton theatre, especially in *Strollad Ar Vro Bagan* theatre: *Ar Baganiz* (The Pagans), *Kêr Ys* (The legend of Ys), *Tristan hag Izold* (Tristan and Iseult)...

Some of these plays were broadcast during World War II but most of them were first performed in the 70's when new generations renewed foreign plays: *Teatr Penn ar Bed* performed Dario Fo, Garcia Lorca or Kesslerling with *Ar-senic and old lace*, *Strollad Ar Vro Bagan* performed O' Casey, Tchekhov and Alfred Jarry: *Ubu the King*.

The minority issue became more significant in the 70's, when the first generations that had not been raised in breton, reached adulthood. The Celtic revival brought the creation of a few theatre troupes. *Teatr Penn ar Bed*, *Strollad Plougin* and *Strollad Ar Vro Bagan* were created in those years. Along with older plays these troupes performed activist theatre about the main Breton issues in the seventies: acculturation, militarization, nuclear issues, the growing decay of Breton language... *Ma c'helljen-me kanañ laouen...* (If I could sing happily...) first performed in 1976 by *Strollad Ar Vro Bagan* was the most stunning example of this agitprop theatre.

Strollad ar Vro Bagan worked a lot on identity issues. They developed a kind of ethnological theatre based on local history: *Johniged an Ilda* about the life of the Onion Johnnies. *Divroa* about breton emigration and immigration in Brittany and they have been performing *Frankiz* (Freedom) for about two years, dealing with the role of the Breton soldiers in French colonial wars.

The confusion between fiction and reality, between the performance and the audience increased once again with these plays. The writing is in fact a collection of testimonies around the main topic of the play in *Divroa*. Another play performed in 2005 was about the life of the *goemoniers* (seaweed harvesters) on the seaside. Staging work was carried out with an ecomuseum and old local retired *goemoniers* performed as themselves. This is obviously what Antón Figueroa calls the “fonction positive de résistance” [du] “caractère “négatif” du texte folklorique” (Figueroa and González-Milán, 1997: 50). People may identify themselves to folklore but its ways of expression definitely shrink, given that this type of writing aims to recreate, not to create. It's been consid-

ered ofently as an over-talkative theatre, art might have been overwhelmed by identity but the reality is that such plays are by far the most successful.

Breton theatre got paradoxically renewed by trying to root deeper because of the sociolinguistic changes, and of the ever more widespread awareness of its “peripheral” situation, as diglossia was spreading out over the country.

Reconsidering the field –especially on a diachronic point of view– is taking a step back, regarding the ways regional or peripheral dialectics shaped the system as a subjected one. Therefore one can try to consider Breton theatre as a system in its own right: its relationships with other systems (including the dominating one), its repertoire, its dynamism... But this is on the understanding that the analytical framework would suit to the field, and not the opposite.

REFERENCES

- Ernault, Emile (1888). *Le mystère de Sainte-Barbe. Texte de 1557*. Paris: Ernest Thorin.
- Even-Zohar, Itamar (1990). “Polysystem studies”. *Poetics today*: 11 (1), 1-262.
- Figuroa, Antón and González-Millán, Xoán (1997). *Communication littéraire et culture en Galice*. Paris: L’Harmattan.
- Fleuriot, Léon (1964). *Dictionnaire des gloses du vieux breton*. Paris: Klincksieck.
- Hersart de la Villemarqué, Théodore (1888). “Fragments d’un mystère de Saint-Gwénolé en breton moyen”. *Bulletin de la société archéologique du Finistère*: XV, 195-205.
- Hersart de la Villemarqué, Théodore (1865). *Le Grand mystère de Jésus, Passion et Résurrection, drame breton du Moyen Age*. Paris: Didier.
- Hupel, Erwan (2013). “À quand la majorité? Les minorités sous l’emprise théorique du centre à travers l’exemple de la renaissance linguistique en Bretagne”. In Carmen Alen Garabato (dir.). *Gestion des minorités linguistiques dans l’Europe du XXIe siècle*. Limoges: Lambert-Lucas, 267-278.
- Le Braz, Anatole (1905). *Le théâtre celtique*. Paris: Calmann-Lévy.
- Le Menn, Gwennolé (1983). *Histoire du théâtre populaire breton (XVème – XIXème)*. Rennes: Skol et Dastum.
- Malmanche, Tanguy (1926). *La vie de Salaün qu’ils nommèrent le fou*. Paris: Librairie Perrin.

Piriou, Jean-Pierre (1985). “Une expérience de théâtre en langue bretonne dans le Trégor de 1959 à 1965”. *Annales de Bretagne et des Pays de l’Ouest*: 92 (3), 288-308.

Trollope, Thomas Adolphus (1840). *A Summer in Brittany*. London: Henry Colburn publisher.

**La Guerra Civil en la poesía de
Gabriel Aresti (1933-1975).
Euskal Trajedia / Tragedia vasca***

***A guerra civil na poesía de Gabriel Aresti (1933-1975).
Euskal Trajedia / Tragedia vasca***

*The Civil War in Gabriel Aresti's poetry (1933-1975).
Euskal Trajedia / Tragedia vasca*

Jon KORTAZAR

jon.kortazar@ehu.es

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es doble. En primer lugar, trata de establecer algunas claves de significación de la Guerra Civil en la poesía de Gabriel Aresti (1933-1975), uno de los padres fundadores de la corriente social en la literatura vasca, a través de su poema *Euskal Trajedia / Tragedia vasca*¹ y, en segundo lugar, examina un cambio

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de Investigación LAIDA (Literatura e Identidad) financiado por el Gobierno Vasco en su red de Grupos de Investigación Consolidados (IT 851-13).

¹ Como viene siendo habitual en mis trabajos cito los títulos efectivamente publicados en euskera y castellano con una separación con barra: *Euskal Trajedia / Tragedia vasca*, significa que la traducción del texto al español se ha realizado. Si la traducción se presenta entre paréntesis cuadrados en el texto o a pie de página sin indicar autoría significa que es obra del autor del artículo y que se realiza a título informativo.

de dirección estética dentro de su poesía, dando lugar a un desplazamiento hacia la ideologización de la poesía, y en correspondencia, de la literatura en lengua vasca, por lo que trataremos de establecer algunas direcciones de sentido en el debate autonomía / ideología en literatura que Antón Figueroa (2010) ha definido en su libro reciente.

Palabras clave: Guerra Civil, Gabriel Aresti, autonomía, ideología.

RESUMO

O obxectivo deste traballo é duplo. En primeiro lugar, trata de establecer algunhas claves de significación da guerra civil na poesía de Gabriel Aresti (1933-1975), un dos pais fundadores da corrente social na literatura vasca, a través do seu poema *Euskal Trajedia / Traxedia vasca* e, en segundo lugar, examina unha mudanza de dirección estética dentro da súa poesía, dando lugar a un desprazamento cara á ideoloxización da poesía e, en correspondencia, da literatura en lingua vasca, polo que trataremos de establecer algunhas direccións de sentido no debate autonomía / ideoloxía en literatura que Antón Figueroa (2010) definiu no seu recente libro.

Palabras chave: Guerra civil, Gabriel Aresti, autonomía, ideoloxía.

ABSTRACT

This work has two main objectives. First, it aims at discovering the significance of the Spanish Civil War in Gabriel Aresti's poetry (1933-1975, one of the founders of the social approach in Basque literature), analysing his poem *Euskal Trajedia / Traxedia vasca*. Second, it examines the change in aesthetic direction in Aresti's poetry, as part of the process leading to a more ideologised poetry and, by extension, Basque literature. Attention will be paid to the debate autonomy/ideology in literature, recently defined in Antón Figueroa's (2010) book.

Keywords: Spanish Civil War, Gabriel Aresti, autonomy, ideology.

1. Guerra Civil y literatura: bases teóricas

Parece existir una cierta base teórica en los trabajos que conozco sobre el tratamiento literario de la Memoria en la Guerra Civil. El primer libro que se cita con frecuencia es *La memoria colectiva* (2004) de Maurice Halbwachs, cuya primera edición data de 1925. En él el autor define el concepto de memoria y conciencia colectiva y describe una manera de recordar la historia que se realiza junto a la memoria personal, creando una imagen del pasado que no coincide exactamente con lo recordado por un sujeto individual. De manera más cercana a la creación de memoria, Pierre Nora en su *Les lieux de mémoire* (1984-1992) constató la forma en que la identidad colectiva construye el mundo simbólico de su representación.

Estos dos trabajos teóricos inspiran los libros sobre literatura (sobre todo de la novela) y Guerra Civil española. Así Joan Ramon Resina y Ulrich Winter (2005) publicaron *Casa Encantada. Lugares de memoria en la España*

Constitucional (1978-2004), que no trata directamente de la Guerra Civil, pero que ha resultado un hito desde el punto de vista metodológico en los estudios que lo han seguido, y se ha convertido en un precedente del que un año más tarde publicaría Ulrich Winter *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo* (2006). En los estudios sobre novela y Guerra civil destaca el libro de Ana Luengo (2004) *La encrucijada de la memoria*, porque sitúa el interés investigador en la encrucijada entre memoria y práctica literaria. Y dentro de esa corriente pueden citarse las investigaciones de Antonio Gómez López-Quiñones *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía* (2006) y la de María Corredera González *La guerra civil española en la novela actual* (2010). Ha ampliado la visión metodológica el Grupo de Investigación de la Universidad de Aarhus, cuyos frutos se reúnen en la triple entrega dirigida por Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suarez (2012): *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)* cuya segunda parte ha visto la luz en 2013, bajo la dirección de Juan Carlos Cruz Suárez y Martín Diana González, *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, y recientemente han dedicado su tercera entrega a la memoria transnacional: *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*. En esta entrega de la responsabilidad de la edición junto a los dos primeros se encarga Antolín Sánchez Cuervo.

Tras instaurarse el concepto de memoria colectiva, en estos estudios ha tomado fuerza la noción de memoria cultural (Assmann 2011), elemento en el que la presencia de los media en la configuración de la memoria adquiere una importancia capital.

En el ámbito de la literatura en lengua vasca, el grupo de investigación LAIDA (Literatura eta Identitatea / Literatura e Identidad), que dirijo, ha realizado diversas publicaciones sobre el tema. En 2008 participó en el “I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas”, organizado por la profesora Raquel Macciuci (2010) en la Universidad Nacional de la Plata. Los trabajos aportados al Congreso han conocido diversas ediciones. Se publicaron en Internet en la página del Congreso (http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.324/ev.324.pdf) y posteriormente fueron recogidos en un número monográfico sobre el tema que llevó a cabo la revista *Cuadernos de Alzate* (Kortazar 2011). Algunos de esos trabajos, escritos en eusquera, vieron la luz en la revista de la Real Academia de la Lengua Vasca, que bajo la dirección de Ana Toledo, publicó un número titulado *Gerra zibila eta euskal literatura* (2009, 2: 2).

Por último, el grupo de investigación LAIDA dio a conocer en lengua vasca, con otras aportaciones distintas, el monográfico publicado en *Cuadernos de Alzate*, en el libro siguiente: Kortazar eta Serrano (arg.): *Gatazken lorratzak. Euskal arazoan isla narratiban 1936tik gaurdaino* (2012). En él la especialista Amaia Serrano ofrece una importante contribución teórica.

2. Euskal Trajedia / Tragedia vasca. Problemas de edición

En la publicación de la obra poética de Gabriel Aresti (1933-1975) a partir de 1961 existen casi siempre problemas de edición –excepto en *Harri eta Herri / Piedra y Pueblo*, 1964–, por dos razones, a causa de la censura que mutiló gravemente varios de sus libros de poemas, a causa del mismo poeta que reutilizaba el material no publicado –en un precedente del cortar y pegar actual– de forma que textos pertenecientes a un proyecto textual aparecían publicados, de manera fragmentaria, en otras realidades editoriales.

Se conocen dos publicaciones de *Euskal Trajedia / Tragedia vasca*. En la edición trunca de las *Obras Completas* de Gabriel Aresti, que lleva el título de *Poemak I*, llevada a la imprenta bajo la responsabilidad de Jon Juaristi y en la casa editora de Haranburu Altuna en 1976 (Aresti 1976) el poema aparece independiente, como si fuera un poema suelto con traducción del editor.

Sin embargo, el autor incluyó ese texto, que claramente está escrito tras marzo de 1961 (Santaren, 2014), en un libro que llamó *Zuzenbide debekatua* [*La Justicia Interdita*, tal como quería traducir Aresti *La Justicia prohibida*] y que presentó a un premio literario en mayo de 1961. En esta segunda versión *Euskal Trajedia / Tragedia Vasca* se convierte en la tercera sección de ese libro con el título de “Jan-janen motzaren erak” [Los modos del corto y feo Jan-jan]. Jan-jan o Fran-fran representan acrónimos para designar al Dictador Francisco Franco, más claro en la segunda versión, pero que en la primera, que puede traducirse como “El Gran Tragón”, adquiere una violencia simbólica mayor. Un libro que directamente atacaba a Franco era de imposible publicación en la España de los años 60, cosa de la que era consciente Aresti que intentó una publicación en Francia. El libro no se publicó hasta 1986 en la edición de Karmelo Landa con el fragmento que estudiamos como tercera parte del libro (Aresti, 1986 a: 284-296). Koldo Mitxelena pudo publicar algunos fragmentos sueltos, pero el libro se editó gracias a que Karmelo Landa consiguió dos inéditos. Una copia enviada por Aresti a su amigo Joxe Azurmendi, que reproducía el texto presentado al concurso, con cuatro secciones,

y otra que el poeta había regalado a otro amigo, el sociólogo Andoni Kaiero, que contiene una quinta parte. El primero se cierra con un poema manifiesto, que como es usual en Aresti clausura el libro –y no lo comienza. Por ello cabe pensar que la quinta sección resulta un añadido.

Este trabajo toma en cuenta las dos versiones de *Euskal Tragedia / Tragedia vasca* (1976 y 1986), y lo examina como un poema independiente (como en 1976), aunque no puede sino recordar el contexto en el que lo incluyó el poeta, es decir dentro del libro *Zuzenbide debekatua* [La Justicia prohibida]. Y lo hacemos así, porque ese poema –esa sección– es el único que aborda el tema que nos interesa aquí: el tratamiento de la Guerra Civil, en poesía, un género poco estudiado al tratar de la contienda.

3. El proceso de creación

Gabriel Aresti fue contando en su correspondencia el proceso de creación de *Zuzenbide debekatua*. Y resulta interesante comprobar cómo se escribe un texto, que se sabe que va a ser de muy difícil, sino imposible, publicación. Las primeras noticias de la escritura se las relata al filólogo checo Norbert Tauer, con quien mantuvo correspondencia en los primeros años 60, el 20/02/1960: “Nire poema berria (Zuzenbide debekatua –Miren eta Joaneren historiaren hasiera) bere erdian dago, eta uste dut aurtengo urrietarako akabatuko dudala” (Aresti, 1986 c: 142). [Mi nuevo poema (Zuzenbide debekatua –Miren eta Joaneren historiaren hasiera [La Justicia Prohibida –el comienzo de la historia de Miren y Joan] se encuentra a la mitad, y creo que lo acabaré para octubre].

Las explicaciones son más extensas para su amigo Joxe Azurmendi, fraile franciscano en aquel momento y escritor vasco, en carta de una semana más tarde, donde ya Aresti expresa sus dudas con la censura, y, en dato poco conocido, relata que Koldo Mitxelena pretende ofrecer una traducción y edición del poema en la Universidad de Austin, proyecto que, que sepamos, no se llevó a cabo.

P.S. Nire poema berria oraindik akabatu gaberikan dadukat, naiz-eta Mitxelenak Austingo Unibertsitaterako selezio bat eskatu zidan. Haren izena da ‘Zuzenbide Debekatua’, (La Justicia Interdita). Bide bilatzen diot oraindikan akabatu-orduko ager dadin. Biderikan egokiena Frantzian bilatuko nuke bi hizkuntzeko edizio batean. Hemen barnean ez dago zer-esanikan. Dena dela, osorikan daukadanean, kopia bat (makina) igorriko dizu.² (Aresti, 1986 c: 145)

² P.S. No he acabado aún mi nuevo poema, aunque Mitxelena me pidió una selección para enviarla a la Universidad de Austin. Se titula “Zuzenbide debekatua” (La Justicia Interdita).

El 23 de abril Joxe Azurmendi ha recibido ya la copia, lo que prueba que Aresti escribía muy deprisa, y comenta al poeta la satisfacción de la lectura. Aresti se muestra preocupado porque sabe que la publicación le llevará probablemente a la cárcel y se probará fácticamente así, lo que afirma el libro: que la justicia está prohibida (Aresti, 1986 c: 147), y cuenta a su amigo las expectativas que mantiene de presentarlo a un concurso de la Academia de la Lengua Vasca (1986c: 145), y relata las pocas posibilidades que ve para ganarlo, analizando la composición del tribunal, del que formaron parte sacerdotes cercanos a la poesía simbolista y convencional. En mayo se publicó la decisión y, como temía el poeta, *Zuzenbide debekatua* no ganó el premio, lo que llevó a Gabriel Aresti a una crisis sobre la validez de su poesía, momento en que muestra su declaración de dimisión de la poesía vasca, en un agrio poema que publicó varias veces en un corto espacio de tiempo.

4. Una nueva poética para un tema nuevo

En 1959, en una carta dirigida a Norbert Tauer, Gabriel Aresti manifiesta su cansancio de una poesía simbolista, y anuncia al amigo praguense que está dispuesto a cambiar de estética, y cita como causa fundamental sus nuevas lecturas, y su acercamiento a la poesía de los versolaris, los improvisadores vascos. Son solo unas pocas líneas, pero que revelan un nuevo modo de mirar a la poesía:

Badakizu lehen poesiak idazten nituela Lizardiri eta gaurko beste olerkariri imitatzen nien, baina egun batean haien idaztankera etzitzaidan jatorra iruditu eta bertsolariak nola egiten duten, eta nola egin zuten behinolako poetek estudiatzen paratu nintzen. Handik beste bat atera nintzen. Ikusi dut euskaldun poesi jator eta usariodun bat dagoela eta hari lotu natzaio.³ (1986 c: 140-141)

Al parecer, ese estilo “genuino y tradicional” produjo *Maldan Behera / Pendiente abajo*, aunque mantiene un claro tinte simbolista, que lo acerca a la poesía de Lizardi. Pero no cabe duda de que Gabriel Aresti se está inspirando

Busco una salida para que pueda publicarse en cuanto la acabe. Buscaría en Francia la salida más probable, en una edición bilingüe. Aquí, en el interior, no hay nada que decir. Cuando la complete te mandaré una copia (a máquina).

³ Sabes que antes escribía poesía a la manera de Lizardi [1896-1933] y que imitaba a poetas contemporáneos, pero un día su estilo no me pareció genuino, y me puse a estudiar cómo hacen poesía los versolaris y cómo lo hacían los antiguos poetas. De ahí salí siendo otra persona. He comprobado que existe una poesía vasca genuina y tradicional y me he unido a ella.

en narrativa de los versolaris para crear lo que llamó “tercetos en cadena”, métrica en la que se compone *Euskal Trajedia*. Pero ese mismo año en carta dirigida a su amigo Txomin Peillen (1932) Gabriel Aresti relata que acaba de conocer la poesía de Blas de Otero, y en el momento que describe la impresión que le ha causado el poeta, intenta definir su poética: “Para ofrecer una final obra cuyo nombre aún no ha elegido, pero que será tan antipoético que sonará como una blasfemia, y dice que su obra poética será ya sólo la palabra esa” (1986c: 135).

Poesía como blasfemia, por tanto, poesía antipoética que le servirá para romper sus amarras con el simbolismo y acercarse a la poesía social a través de la lectura de Blas de Otero. De hecho ya en uno de los primeros poemas de *Harri eta Herri / Piedra y pueblo* (1964), uno de sus libros emblemáticos de Aresti, en “Zorrotzako portuan aldarrika” / “Gritando en el puerto de Zorroza” los protagonistas, un vasco y un castellano, Antón y Gilen, blasfeman: “Biraogegiten zuten / “Okerbideak ezpaitaki mintzaerarik, / berdin tratatzen baitu / erdalduna / eta / euskalduna” (1986b: 16-17). [Juraban / porque la injusticia no es políglota / e igual / trata / al castellano y al vascongado].

Esa poesía deberá ser, así lo afirma Aresti, una literatura que no sea digerible por el burgués, aunque curiosamente, el burgués sea un exiliado patriota vasco:

Nik egin nahi nitek herrirako poesia bat. Gauza aspergarria duk, nire poesia burges batzuren dostaketa direla jakitea. Nik ikusten diat Donibaneko deserrian euskaldun burges eta deserritu eta abertale bat nola bihurtzen den etxera eta bertan eguneko lanetik deskantsatzeko, bere whiskia edaten duen bitartean, bere Bachen musika entzuten duen bitartean, Arestiren Bizkaitar bat irakurriko dik. Eta honek, laguna, narda eragiten dirautak.⁴ (1986c: 147)

Toda esta concepción de la poesía produce en la aceptación de la poesía de Gabriel Aresti varias tensiones dentro del sistema literario. Hay varios procesos sistémicos que deberíamos al menos enumerar.

a) Gabriel Aresti se sitúa en una posición en que no tendrá lugar una sustitución de una poesía heterónoma por una poesía autónoma, sino que propone una poesía ideologizada, de nuevo cuño, social y anti-burguesa, frente a una

⁴ Quisiera hacer una poesía para el pueblo. Es una cosa aburrida saber que mi poesía es un instrumento de juego para algunos burgueses. Veo a un burgués vasco y exiliado y patriota cómo vuelve a su casa, y allí, para descansar de su trabajo diario, mientras bebe su whisky y oye la música de Bach, lee un Bizkaitarra de Aresti. Y eso, mi amigo, me produce náuseas.

poesía simbolista, también ideologizada. Frente a la poesía que detentaba los valores del nacionalismo tradicional, encarnada en los valores del PNV, propone una nueva ideologización, un cambio en el sistema imaginario, que sin embargo, no se presentará como poesía autónoma, sino situada en los valores anti-burgueses.

b) Evidentemente esto le llevará a un debate muy duro con las clases dirigentes del nacionalismo vasco, además de enfrentarlo a las fuerzas sociales del franquismo. Por ello se le plantea un problema de homologación de su poesía.

c) La legitimación de su proyecto poético partirá de una doble estrategia: presentarse y ganar los certámenes literarios de la Academia de la Lengua Vasca, casi la única institución de defensa de la vasquidad bajo el franquismo, y el entendimiento con las nuevas generaciones de escritores vascos. En primer lugar, su proyecto de legitimación pasa por la aceptación de su poesía por amigos ideológicamente afines (Juan San Martín, socialista vasco) o estéticamente cercanos (Mikel Lasa). En un segundo momento con el acercamiento a nuevos círculos de creación estética e ideológica, como la que representaban los nuevos escritores como Ramon Sazarrbitoria, Ibon Sarasola o cantantes como Lurdes Iriondo a la que dirige unas cartas emocionantes (1986c: 158-163).

5. *Euskal Trajedia*. Poema cubista

Gabriel Aresti utiliza cuatro tonos distintos en la escritura de *Euskal Trajedia*. Y por ello resulta necesaria una pequeña explicación sobre los cauces de significado con los que se estructura la obra.

1) *Zuzenbide debekatua* [La Justicia prohibida], libro en el que *Euskal Trajedia* se publicó como una de sus secciones, lleva el subtítulo de “Miren eta Joaneren historiaren hasiera” [Comienzo de la historia de Miren y Joan], para realizar un paralelismo con *Maldan Behera / Pendiente abajo* que subtítulo como “Miren eta Joaneren historiaren bukaera” [Final de la historia de Miren y Joan]. Aunque los dos poemarios son muy diferentes, la identificación tiene sentido, porque Aresti continúa con sus referencias cristianas en el poema que analizamos. El texto se divide en tres partes: la traída, la elevación y la eternidad, que remiten a la Pasión de Cristo, por lo que el poeta bilbaíno vuelve a utilizar la imagen de la persona elegida para ser víctima, una imagen que transita en toda su poesía, y desde luego en *Maldan Behera*.

2) Cada una de esas secciones *Euskal Trajedia* que en el libro toma el título de “Janjanen motzaren” [Los modos del corto y feo Janjan] se divide en cuatro

niveles, que describen una única realidad desde perspectivas diferentes, desde la escritura de la vivencia personal a la creación del mito, ofreciendo una visión cubista de la sociedad en la que vive el poeta. Esa división queda clara cuando el poema forma parte del libro y no tanto en la edición independiente de 1976. Las cuatro partes son las siguientes:

- a) En un primer nivel Aresti refiere la entrada de las tropas navarras en Gipuzkoa y Bizkaia, y trata el tema de la Guerra Civil.
- b) El asesinato en un control policial de Javier Batarrita (Anasagasti, 2011; Egaña, 2014; Santarén, 2014) centra el segundo nivel.
- c) En el tercero Aresti refiere nuevamente su ruptura sentimental con la novia de familia nacionalista y su posterior ruptura con el nacionalismo, aunque en este caso la mujer es hija del franquismo, hija de Janjan en el texto y metafóricamente de la sociedad conservadora franquista.
- d) Un simbólica partida de mus entre el yo del autor y Janjan que este gana de manera fraudulenta.

Designamos al poema como cubista, porque se trata de dilucidar aspectos distintos de una misma realidad. Desde la Guerra Civil la injusticia campa por sus respetos. Y el poeta trata de ofrecer cuatro aspectos de esa realidad: la Guerra Civil, el asesinato impune de Javier Batarrita en marzo de 1961, la determinación social de las clases burguesas, y, por fin, el capricho total del dictador que gana el juego de mus, cuando el oponente tiene cuatro reyes y mano, es decir una jugada ganadora siempre, lo que muestra la arbitrariedad de la dictadura. Los cuatros aspectos muestran la miseria moral de la sociedad que se ha creado bajo la dictadura de Janjan, cuya variante, Franfran, más explícita fue utilizada también por Aresti.

El tema de la Guerra Civil en *Euskal Trajedia / Tragedia vasca* solo se utiliza en la primera parte del texto, en un estilo que conjuga a la vez la alusión y la elisión. Comienza dese le principio: “Orduan jaditsi ziren hara nafarrak / gurutz gorria eta bihotza berriz beltza” (1986a: 284). [Entonces llegaron los navarros / de rojas fauces y negro corazón (Trad. Jon Juaristi)⁵].

Aunque la ironía es mucho más lacerante en la primera de las versiones, puesto que en vez de la cruz roja de San Andrés, los carlistas –en alusión a sus boinas rojas– traen sus “gangar gorria / crestas rojas”.

⁵ La traducción no reproduce exactamente el texto, porque Juaristi traduce una primera versión. El texto dice: “de roja cruz”.

En la primera estrofa se realiza la alusión a todos los protagonistas de la guerra, que llegan a ocupar el País Vasco: los carlistas, los fascistas italianos, simbolizados por el color negro de las camisas y los bárbaros del nuevo Atila.

En este punto, Aresti no se aparta de la convicción general del nacionalismo que defiende que: “En general el nacionalismo vasco ha tendido a ver el conflicto bélico como una guerra de conquista de Euskadi, que no habría tenido más remedio que defenderse para subsistir como pueblo ante una invasión exterior” (De Pablo *et al.*, 2012: 447).

En la recreación de la Guerra civil, Gabriel Aresti muestra unas cuantas ideas-fuerza, que querríamos comentar aquí.

a) Los lugares de la memoria. En el poema se utilizan dos lugares de la memoria claros. El primero es Gernika, evidente lugar de la memoria para el nacionalismo. Es el lugar de la memoria de la simbólica Destrucción.

Así se expresa el historiador Ludger Mees (De Pablo *et al.*, 2012: 407):

Gernika (Guernica en grafía castellana) es probablemente el lugar de memoria vasco *par excellence*. No existe ningún otro lugar, ni personaje, ni símbolo en la memoria colectiva de los vascos, y muy especialmente de los vascos nacionalistas, que haya alcanzado una presencia tan importante como ha tenido y sigue teniendo esta pequeña población vizcaína.

Con respecto a la ciudad, Aresti la considera un ejemplo de Holocausto, y por ello, realiza una interpretación posterior de la Historia. Desde la lectura de los hechos del exterminio de los judíos, Aresti traslada los conceptos y muestra que Gernika es un ejemplo más de la extinción. Hay dos conceptos paralelos en los que descansa la identificación: fue realizada por los nazis (sobre esa identificación puede verse Zulaika, 2014), y llevada a cabo por medio del fuego. Desde esta posición se ve obligado al paralelismo del pueblo vasco con el judío, elemento ya exagerado. Si Gernika, sin duda, sigue siendo un lugar de la memoria, conmemorado año tras año, la unión con el pueblo judío, operativo en las décadas de los 70 y 80, como un elemento de ejemplo para el nacionalismo vasco, ya no está en vigor, puesto que el nacionalismo radical confluye ahora hacia la simpatía con el pueblo palestino. Sin embargo es la primera vez en la literatura vasca en que el paralelismo entre el bombardeo de Gernika y pueblo judío aparece con tanta importancia. De Pablo *et al.* (2012: 448), por ejemplo, documentan la idea de holocausto en la prensa nacionalista en la fecha, ya tardía, de 1982. Aunque la idea de genocidio aplicada al bombardeo de Gernika aparece ya en los escritos del Lehendakari Agirre en 1943.

El segundo lugar de memoria resulta ser la Plaza del Castillo de Iruñea / Pamplona, evidentemente lugar de la memoria de los carlistas navarros. Pero Gabriel Aresti quiere darle un nuevo sentido que, pienso, termina siendo poco operativo, como lugar de la memoria de la restitución simbólica. Para Gabriel Aresti, la Guerra Civil española tuvo un componente de Guerra entre vascos:

Eta nola Kahin eta Abel zaharrek, [...]
halarik euskaldun herri artean ere,
erdikoa zuen zihortu nagusia[k],
anaia tikiaren begirada pean⁶ (Aresti, 1986a: 289)

Esta consideración tampoco está ausente en el nacionalismo vasco. Lo que ocurre es que Gabriel Aresti está pensando en un nacionalismo pan-vasco y propone la Plaza del Castillo como lugar de encuentro de todos los nacionalistas vascos, impulsando la idea de que Navarra es la madre de la nación vasca, y refutando un simbolismo operativo y real: la plaza del Castillo como lugar de la memoria, si no del carlismo ya, sí del navarrismo, es decir de las fuerzas que programáticamente procuran no unirse al nacionalismo vasco. Por eso la propuesta de Gabriel Aresti de situar la unión de los nacionalistas dentro del contexto de la Plaza del Castillo, como recurso de reparación a la división del 36, no solo suena extraña, sino ideológicamente extemporánea. Otra cosa resulta la concepción del nacionalismo radical con respecto a la significación de Navarra y su inserción en el imaginario del nacionalismo vasco, como, lo que resulta más útil desde el punto de vista de la administración política, su engarce y comunicación con la Comunidad Autónoma Vasca.

Dohatsu lizateke izanen Nafarroa
Harmatuko balitz del monte che la fascia,
Bizkaiairekin balitz adiskidetuko.⁷ (1986 a: 293)

En esa plaza imagina Aresti el fin de la élite fascista, a la que el pueblo vasco, “triste pueblo sin dios”, compuesto por “falsos judíos”, levantará una cámara de gas en la plaza de Pamplona para realizar un progromo de mil cristos elegantes:

⁶ Y como los antiguos Caín y Abel, [...] / así también en el pueblo vasco / el mayor castigó al mediano / bajo la mirada del hermano pequeño (Trad. Jon Juaristi).

⁷ Más afortunada sería Navarra / si se hubiera armado del monte che la fascia, / si se hubiera aliado con Vizcaya (Trad. Jon Juaristi).

Iruñeko plaza ederrean dute
 Gaz-ganbaraxka bat altzatuko desgoiza
 Mila kristo dotore progromotzeko han.⁸ (1986 a: 294)

Esa imagen distópica y violenta muestra los deseos nunca realizados del poeta.

b) El mitema del perdedor (Kortazar, 2010: 89). Hemos visto antes que una de las bases de la poesía de Aresti consiste en presentar a un personaje, profeta, que sin embargo, no concita la aprobación de su pueblo y por ello queda fuera de la sociedad, o desterrado o ajusticiado. En este poema el narrador se compara a Jesús crucificado en una nueva lectura del mito de la víctima sacrificada por su pueblo, en una nueva identificación entre el poeta y el profeta muerto en la cruz.

*gaz-ziklonetako golgotara jasorik,
 Arbol oker batetik urkatuko naute⁹(1986, a: 290)*

En este punto Aresti realiza un paralelismo con el poema anterior *Maldan Behera / Pendiente abajo*, donde el protagonista también es crucificado. Lo cierto es que Gabriel Aresti supo pronto que el libro *Zuzenbide debekatua* [La Justicia Prohibida] era de imposible publicación en España y era consciente de que podría suponer la cárcel para él. Ya vimos que en carta a Joxe Azurmendi comenta que estaría orgulloso de ir a la cárcel por el libro, puesto que esa acción probará de manera fehaciente lo que el mismo libro denuncia: el modo caprichoso y caótico de la actuación de la justicia franquista en la sociedad en la que vive el poeta. Iba a ser la persona, Aresti, la que iba a sufrir el embate de lo que el libro ponía en claro (1986c: 146).

Pero además del tema de la Guerra Civil, el poeta bilbaíno aborda otra cuestión espionosa. El asesinato a tiros de Javier Batarrita a finales de marzo de 1961 en un control policial.

Según se recoge en los artículos conmemorativos del suceso, el coche en que viajaba Javier Batarrita fue confundido con el de un militante de ETA, Julen Madariaga, que se encontraba en ese momento en Inglaterra. A pesar de que el control policial hacía imposible la huida, Batarrita fue asesinado:

⁸ Alzarán en la hermosa plaza de Pamplona / una cámara de gas, para progromar / allí a mil airosos cristos (Trad. Jon Juaristi).

⁹ Elevado al Gólgota de los ciclones / me colgarán de un árbol torcido (Trad. de Jon Juaristi). En la traducción hay un error: dice “ciclones” donde el texto dice claramente “gas ciclón”.

CUARENTA y nueve balazos. Cuarenta y nueve orificios. Casi medio centenar de trozos de plomo, nueve de ellos en la cabeza, se incrustaron en el cuerpo y acabaron con la vida de Javier Batarrita Elexpuru, un joven industrial de 33 años, representante de Lube, la famosa marca de motocicletas de Lutxana, y muy conocido en Bilbao por sus actividades dinamizadoras del ciclismo, su gran afición. Sucedió en marzo de 1961 –se han cumplido 53 años–, un crimen perpetrado por las temidas Fuerzas de Orden Público franquistas que confundieron a tres ciudadanos con miembros de ETA (Santarén, 2014).

El texto ocupa la segunda parte del poema, toda la secuencia que comienza con la frase: “Nire laguna zen, nire lagun maitea” (1986a: 285, 290, 294) [Era mi amigo, mi querido amigo (Trad. Jon Juaristi)].

Si bien esa frase corresponde a la amistad entre el poeta y el constructor de bicicletas, y es probable que algunas de las anécdotas contadas en el texto (jugaban al mus, cenaban en un bar, tomaban vino con coca-cola) puedan provenir de su relación personal, lo cierto es que Aresti compone en este tríplico una relación de la represión en la posguerra. Es decir, la base puede ser autobiográfica pero el poema se compone de forma conceptual para mostrar un diseño de la represión en la posguerra. En primer lugar, se muestra la prohibición de las danzas vascas, en el segundo la prohibición de la bandera vasca y el exilio de los nacionalistas vascos; y en el tercero, el asesinato de Batarrita que se produjo un Miércoles Santo, precisamente cuando su mujer asistía a una de las procesiones de Semana Santa.

En unas estrofas sin concesiones al estilo, Aresti relata la muerte de su amigo:

Ezpainetan zuen tango baten soinua,
Polizia batek gelditzeko haltua
Mitralleta batekin eman zionean.
Dokumentazio identikaria
Eskatu zioten: Atera zuenean
Ezpainetan ziarto isildu zitzaion
Haren tangoaren musika dotorea.¹⁰ (1986a: 295)

La muerte tuvo lugar en Miércoles Santo, lo que da pie a estructurar el poema de forma que recuerde la Pasión de Cristo, como hemos apuntado antes al

¹⁰ Tenía en los labios la música de un tango / cuando un policía, son su metralleta, / le echó el alto, para que parase. / Le pidieron el carnet de identidad. / Cuando lo hubo sacado / enmudeció atravesado en sus labios / el hermoso tango que cantaba (Trad. Jon Juaristi).

tratar de los títulos de las secciones del poema, y reforzar las comparaciones cristológicas, el poeta muerto en la Cruz, el personaje condenado por su diferencia con la sociedad.

Curiosamente, Gabriel Aresti mencionó el Miércoles Santo en otro poema: “Fido kai espero” (1986b: 215), donde se pide en una tarde de tristeza y muerte una oración por el alma de su madre. Quizás puede ser que sea una cuestión de disfraz para burlar a la censura y se esté refiriendo a esta tarde de “casa sacudida por la muerte”.

Resulta interesante la cuarta sección donde el poeta figura una partida de mus entre el Gran Dictador, Janjan, y él mismo. El poema mantiene dos tonos paralelos, el de la farsa y el del símbolo. En ciertos aspectos, quizás lejanos, el texto recuerda la partida de ajedrez entre el caballero y la muerte en *El séptimo sello*, la película de Bergman, aquí entre el poeta y el dictador.

La farsa está presente en los nombres puestos a los personajes, no sólo el Janjan, sino a sus esbirros que se llaman Beldubai y Goizparrai, como el título de un libro de Imanol Arrandiaga que tanto había contrariado y enfadado a Aresti, que siempre pensó que esas palabras podían significar nombres de persona, tal como declaró en la conferencia a los estudiantes de Barcelona (1986 c: 70-84 y sobre todo 81).

La significación simbólica del pasaje está clara. El ciudadano nunca podrá ganar al dictador aunque cuente con todas las de la ley, es decir una mano de cartas que gana siempre: siendo mano con cuatro reyes la jugada no puede ser respondida. Pero el dictador muestra en ese gesto su posición general: ni aún así pierde, su poder es caprichoso y está por encima de la ley.

Lau erregerekin. Ezta eskubidea.

Ezta zuzenbidea. Eskua, Ta galdu¹¹ (1986a: 296)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aresti, Gabriel (1976). “Euskal Trajedia”, *Obra Guztiak. Poemak I*. Edición de Jon Juaristi. Donostia: Kriselu, 366-391.
- Aresti, Gabriel (1986 a). *Gabriel Arestiren Literatur Lanak-1. Lehen poesiak*. Edición de Karmelo Landa. Zarautz: Susa.

¹¹ Con cuatro reyes, No hay derecho. / No hay justicia. Mano. Y perder (Trad. Jon Juaristi).

- Aresti, Gabriel (1986 b). *Gabriel Arestiren Literatur Lanak -3. Euskal Harria*. Edición de Karmelo Landa. Zarautz: Susa.
- Aresti, Gabriel (1986 c). *Gabriel Arestiren Literatur Lanak -10. Artikuluak. Hitzaldiak. Gutunak*. Edición de Karmelo Landa. Zarautz: Susa.
- Anasagasti, Iñaki (2011). “Matadlos”.
<http://blogs.deia.com/anasagasti/tag/javier-batarrita/>
Acceso: 01/06/ 2015.
- Arkotxa, Aurelia (1993). “Imaginaire et poésie dans *Maldan Behera* de Gabriel Aresti”. *Anuario del seminario de Filología Vasca “Julio de Urkijo”*: XXVII-1, 3-239.
www.ehu.es/ojs/index.php/ASJU/article/download/8183/7329.
Acceso: 01/05/2015.
- Assmann, Adelaida (ed.) (2011). *Cultural Memory and Western Civilization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Corredera González, María (2010). *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*. Frankfurt-Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Cruz Suárez, Juan Carlos, y Hansen, Hans Lauge (2012). *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Berna: Peter Lang.
- Cruz Suarez, Juan Carlos, y Diana González, Martín (2013): *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*. Berna: Peter Lang.
- Cruz Suarez, Juan Carlos, Hansen, Hans Lauge y Sánchez Cuervo, Antolín (eds.) (2015). *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*. Berna: Peter Lang.
- De Pablo, Santiago, De La Granja, José Luis, Mees, Ludger y Casquete, Jesús (coord.) (2012). *Diccionario Ilustrado de Símbolos del Nacionalismo Vasco*. Madrid: Tecnos.
- Egaña, Iñaki (2014). “Javier Batarrita, la primera víctima”, *Diario de Noticias*: 27/03/2014.
<http://www.noticiasdenavarra.com/opinion/foros/viewtopic.php?f=2&t=61380>. Acceso: 01/06/2015.
- Figueroa, Antón (2010). *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Gómez López-Quiñones, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Frankfurt-Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

- Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Kortazar, Jon (2010). "El poeta Gabriel Aresti". *Cuadernos de Alzate*: 43, 68-101.
- Kortazar, Jon (ed.) (2011). *La Guerra Civil en la literatura vasca. Cuadernos de Alzate*: 45.
- Kortazar, Jon eta Serrano, Amaia (eds.) (2012). *Gatazken lorratzak. Euskal arazoan isla narratiban 1936tik gaurdaino*. Donostia: Utriusque vasconicae.
- Laka, Itziar (1987). "Manuel Arriandaga: berrazterketarako oinarriak (Hiperbizkaiaren historiaz)", *Anuario del Seminario de Filología Vasca Julio de Urquijo*: XXI-3, 727-753.
<http://www.ehu.es/ojs/index.php/ASJU/article/view/7935>.
Acceso: 01/06/2015.
- Landa, Karmelo (2013). "Gabriel Aresti: Nazionalismoa eta Sozialismoa Bilbon eta Euskal Herrian". En VV. AA., *Bilbon, 2012ko irailaren 14an egindako Nazionalismoa ikertuz: nazionalismoa, demokrazia eta kultura I. Kongresuaren akta-liburua. Minutes Book of Research on Nationalism 1st Conference: nationalism, democracy and culture. Bilbao, September 14th, 2012*. Bilbao: EHU, 113-122.
- Luengo, Ana (2004). *La encrucijada de la memoria*. Berlín: Tranvía.
- Macciuci, Raquel (ed.) (2010). *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*. La Plata: Ediciones del lado de acá.
- Nora, Pierre (1984-1992). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- Resina, Joan Ramon y Winter, Ulrich (eds.) (2005). *Casa Encantada. Lugares de memoria en la España Constitucional (1978-2004)*. Frankfurt-Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Santaren, Enrique (2014). "Batarrita, 49 tiros en una ejecución policial por error". *Deia*. 06/04/2014.
- Sarasola, Ibon (1976). "Hitzaurrea / Prólogo". En Aresti, Gabriel: *Obra Guztiak. Poemak I*. Edición de Jon Juaristi. Donostia: Kriselu, 10-99.
- Zulaika, Kepa (2014). *Vieja luna de Bilbao*. Madrid: Nerea.

Diglosia e literatura bretoa. Segundo principios de *Diglosia e texto* de Antón Figueroa

***Diglosia y literatura bretona. Según principios de
Diglosia e texto de Antón Figueroa***

*Diglossia and Breton literature.
According to Antón Figueroa 's Diglosia e texto*

Gérard LELIÈVRE HOUISEAU
gerardprosper.lelievre@usc.es
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO

Segundo as achegas do libro *Diglosia e texto* de Antón Figueroa, este traballo analiza as pegadas da diglosia no texto literario. Concretamente na literatura bretoa da segunda metade do século XX tanto en textos escritos en bretón como en francés.

Palabras chave: Diglosia literaria, Literatura menor, Lingua muda ou cortada, desterritorialización, territorialización.

RESUMEN

Según las aportaciones del libro *Diglosia e texto* de Antón Figueroa, este trabajo analiza las huellas de la diglosia en el texto literario. Concretamente en la literatura bretona de la segunda mitad del siglo XX tanto en textos escritos en bretón como en francés.

Palabras clave: Diglosia literaria, Literatura menor, Lengua muda o cortada, desterritorialización, territorialización.

ABSTRACT

Following the contributions made by Antón Figueroa in his book *Diglossia and Text*, this paper analyzes the evidences of the effects of diglossia in the literary text, and more particularly in Breton literature from the second half of the twentieth century. Written texts both in Breton and French will be analysed.

Keywords: Literary Diglossia, Minor Literature, Silent or cut Language, Deterritorialization, Territorialization.

Nun país onde hai unha coexistencia conflitiva entre dous ou varios sistemas lingüísticos, onde o escritor está collido entre varias linguas e culturas, o funcionamento dos textos literarios vaise ver seriamente perturbado. Tentaremos analizar, neste artigo, seguindo as valiosas achegas do libro *Diglossia e texto* do profesor Antón Figueroa, as pegadas da diglosia no texto literario. Sabemos que as representacións simbólicas, nesta linguaxe secundaria que é a literatura, vanse ver afectadas pola situación diglósica en que se inserta o texto. O escritor pode escoller entre situarse na lingua A, lingua dominante que ten un prestixio social e cultural considerábel e inscribirse así nunha traxectoria cultural consolidada ou, ao contrario, producir un texto na lingua B, dominada e, desta maneira, tentar recuperar unha identidade cultural ameazada ou en vías de exclusión. O feito de escoller un idioma ou outro significa, de parte do autor, un cálculo consciente de riscos asumidos. Nun caso situarase nas marxes dun sistema prestixioso e dende a periferia tentará achegarse ao centro cultural, deixando de lado o conflito lingüístico ou utilizándoo como material. Noutro caso asumirá riscos máis elevados, situándose nun sistema minoritario e nunha traxectoria cultural, moitas veces, truncada e fraxilizada. A produción dun texto con fines estéticos na lingua B vai supor unha serie de disfuncións que Antón Figueroa evoca así:

O texto literario encontrará dificultades específicas no seu funcionamento, se a lingua na que está codificado tampouco funciona normalmente, tanto no conxunto da sociedade coma na propia experiencia do falante, posible lector e escritor de textos. Dende ese momento o propio código introduce no texto como comunicación elementos alleos ó verse continuamente en entredito, e verse polo mesmo dotado dunha excesiva reflexividade, froito da súa propia inestabilidade. (Figueroa, 1988: 27)

No caso da literatura bretoa, o escritor, a meirande parte do tempo, atópase na imposibilidade de escoller entre o código A e o código B. Está inmerso nunha situación diglósica avanzada, case terminal na que utilizar a lingua

bretoa é imposíbel porque a perdeu ou nunca a usou. No caso de que poida facelo, contará cuns lectores reducidos, grupais que compartan os mesmos obxectivos e preocupacións. Estaremos diante dunha literatura de resistencia (Harlow, 1993) onde a preocupación pola lingua, a loita contra a agonía cultural e a glotofaxia (Calvet, 1981) serán as características máis salientábeis. Tanto na literatura bretoa, propiamente dita, coma na literatura bretoa de lingua francesa (Keginer *et al.*, 1975-78) analizaremos as características destas literaturas e os posibles puntos de converxencia / diverxencia que poidan ter coa literatura galega seguindo as achegas do libro *Diglosia e texto* de Antón Figueroa. Kristian Keginer no nº 1 da revista *Bretagnes* di ao respecto:

Il y a **une** culture et **deux** langues. Mais on ne peut pas dire qu'il y a une ou deux littératures: il y a la littérature, qui est un passage entre cette culture et ces deux langues –ces deux langues dont l'une, bien sûr, est dominante, et l'autre dominée. De tout cela, il résulte, à cause d'un manque de conscience théorique, une crise d'identité de la culture bretonne qui aboutit, en quelque sorte, à la schizophrénisation de la littérature qu'elle produit (et qui, elle-même, la transforme ou la fige). Nous avons, d'un côté, l'assurance paranoïaque **forcée** d'une littérature bretonnante, de l'autre, le double vertigineux d'une littérature francophone en déséquilibre (Keginer, 1975: 19)¹

Este punto de partida confirma a dobre vertente da literatura bretoa e os problemas provocados polo conflito lingüístico. Antón Figueroa fala dunha excesiva filoloxización do texto nestes termos:

En situacións diglósicas, como di Y. Couderc², ó referirse á situación occitana, “todo escritor occitano é, ó mesmo tempo, gramático e lingüista”, e, poderíamos engadir no noso caso, non só todo escritor senón todo lector, como levamos dito (Figueroa, 1988: 66)

No caso de Bretaña, o escritor vai estar moi preocupado pola lingua, pola ferida lingüística, e vai elaborar un metadiscurso case neurótico dirixido a uns

¹ Hai unha cultura e dúas linguas. Pero non se pode dicir que hai unha ou dúas literaturas: hai a literatura, que é unha vía entre esta cultura e estas dúas linguas- estas dúas linguas das cales, por suposto, unha é dominante, e a outra dominada. De todo isto, resulta, por falta de consciencia teórica, unha crise de identidade da cultura bretoa que conduce, dalgún xeito, á esquizofrenización da literatura que produce (e que, ela mesma, transforma ou inmoviliza). Temos, por un lado, a certeza paranoica forzada dunha literatura bretonnante, e por outro, a dúbida vertiginosa dunha literatura francófona inestábel.

² Yves Couderc, “Quelques écrivains occitans (morts) et la diglossie” nos cadernos do G.R.D.F.O, 3, 1976, p. 47.

poucos lectores que comparten as súas obsesións e se atopan na mesma situación de agonía cultural³. Falando dos textos en situación diglósica, Antón Figueroa di:

Nesta situación, e referíndonos en concreto ó propio proceso de escritura, e como consecuencia do anterior, parece lóxico que se produza unha tendencia á elaboración de textos inmediatamente “comprometidos”, aínda que con pretensións literarias. Os textos funcionan no interior dunha circunstancia concreta máis coma suplencia imaxinaria das carencias reais, ca coma xeradores de novos imaxinarios. (Figueroa, 1988: 26)

O escritor bretón orfo de lectores reais na súa lingua monologa consigo mesmo e convoca ao seu pobo a imposíbeis de carácter inmediato que son substitutos imaxinarios das carencias sufridas. Vai escenificar a diglosia no texto, representando a agonía do seu pobo e da súa lingua (Kortazar, 2007) e no medio da súa soidade vai dirixirse a uns lectores mudos, paralizados, que asisten a súa propia desposesión cultural. É a representación escénica histórica da situación diglósica no texto, da desposesión e da desterritorialización na enunciación ficticia. Jean Bernabé, escritor e crítico antillano, define así a diglosia literaria: “Chamamos diglosia literaria o conxunto das relacións de territorialización e de desterritorialización referencial, referenciarío⁴ e escritural que obran no interior dun espazo literario dado” (Bernabé, 1982: 88).

Nun libro de Y.-B. Piriou, *Défense de cracher par terre et de parler breton*, nun poema titulado “Negro song”, Per Denez evoca a traxedia do seu pobo desta forma:

Me zo bet mevel
 Mousc’hoarzh ar re faezhet em eus bet o servij
 Desket em eus d’an tad komz evel va mistri.
 Ruzet em eus va zreid war baveziou Paris.

³ Cálculase que dunha poboación duns tres millóns de habitantes, hai menos de 300.000 locutores activos en lingua bretoa, ou sexa un 10% da poboación total. Na súa meirande parte trátase de xente maior, agricultores, mariñeiros e uns poucos intelectuais. Os maiores centros de difusión do bretón son as universidades de Rennes II e de Brest e, por suposto, as escolas de inmersión lingüística Diwan. No que se refire ás editoriais e número de lectores en bretón, redúcense a unhas poucas (*coopbreizh*) e a un número moi reducido de lectores (estudantes, intelectuais). As editoriais son case todas asociativas, publícanse entre 80 e 90 títulos ao ano en bretón ou bilingües. Só 6 editores publicaron unicamente en bretón no período 2000-2003. Hai que destacar unha oferta de libros en bretón para nenos, 15 títulos editados ao ano. A oferta de libros para adolescentes é moi feble, a maioría son libros escolares.

⁴ “Referenciarío” aplícase a todo o patrimonio cultural dunha sociedade dada.

Ha graet em eus dezho c'hoarzhin
Rak me zo bet farouell⁵. (Denez, 1961: 52)

No mesmo libro que é unha escolma de poemas bretóns coa súa correspondente tradución ao francés, Ronan Huon nun poema titulado “Ya” fala así do seu pobo:

Ur vro gwall vihan eo hon hini
Hor mistri zo estrenien
Ha ni a sent outo.
Int a lar deomp:
N'eus ket ac'hanoc'h c'hwí.
Ur vro gwall vihan eo hon hini.
Lavaret o deus deomp:
En em lazhit an eil egile.
Hag hon eus graet, ya.
Ur vro gwall vihan eo hon hini
Hag estrenien eo hor mistri⁶. (Huon, 1950: 126)

Vemos que esta poesía comprometida é un reflexo da dor e da desesperanza, sitúase no inmediato e adopta a forma do laio (Kortazar, 2007). Antón Figueroa expresa unha idea parecida cando di:

O funcionamento diglósico convértese nunha representación, nunha especie de escena sobre o escenario cotián da linguaxe, e o locutor transfórmase, por algúns minutos, en actor da súa propia desposesión, actor nostáxico, polo tanto distanciado. (Figueroa, 1988: 98)

Outros aspectos interesantes dos textos en situación de diglosia son a ruralidade e unha distorsión do tempo pasado vivido como mítico nunha sociedade idealizada onde o conflito lingüístico non existía. Esta plenitude engloba ao folclórico e ao etnográfico.

Nas sociedades diglósicas dáse de feito como solución imaxinaria da precariedade constatada unha saída cara ó mítico, unha saída a outro espazo e a outro

⁵ Fun criado / Tiven para servir o sorriso dos vencidos / Aprendín aos homes a falar coma os meus donos / Arrastrei os pés nas lastras de París / E fixenos rir, pois fun un bufón, fun mártir.

⁶ É un país moi pequeno o noso / os nosos donos son estranxeiros e obedecémoslles / Dinnos: non existides. É un país moi pequeno o noso / Dixéronnos: matádevos uns aos outros/ e fixé-molo, si / é un país moi pequeno o noso / e son estranxeiros os que mandan.

tempo á vez, que envolve tamén miticamente o “rural” e o “etnográfico”, pero que se diferenza destes dous aspectos. Créase un espazo e un tempo ideais no que a lingua se integraba sen dificultades no conxunto da sociedade idealizada. (Figuerola, 1988: 93)

Estou pensando, por suposto, na novela *Le cheval d'orgueil* de Per Jakez Hélias, escritor bretón do século pasado, que ilustra perfectamente esta visión “passéiste”, mítica case, onde a cultura bretoa se manifestaba nun pasado idílico sen conflitos aparentes. Este libro provocou reaccións encontradas doutro escritor bretón, Xavier Grall, nunha réplica que titulou *Le cheval couché*. Claude Chabrol fixo unha película que leva o mesmo título e que provocou a ira de moitos bretóns que viron nela unha folclorización da súa identidade e unha fosilización cultural da sociedade vencida.

Les hommes tressent des paniers, réparent des harnais ou des outils, taillent le bois, condescendent même à écosser des haricots verts entre deux bolées de cidre. Mais quand le conte tourne bien, quand le conteur sur sa lancée, y introduit des épisodes nouveaux qu'il a empruntés à d'autres et qui se fondent merveilleusement dans le sien, quand il est si maître de sa parole qu'elle semble se former d'elle-même selon sa propre nécessité, alors cessent tous les travaux, chacun se rend vers le conteur pour ne rien perdre de ce qui se passe et qui est exceptionnel⁸ (Jakez Hélias, 1975: 112-113)

Despois de ver algunhas características da diglosia na literatura bretoa, imos fixarnos no que pasa na outra vertente da literatura bretoa, a de lingua francesa. Hai que partir do concepto de “literatura menor” elaborado por Deleuze et Guattari, no libro *Kafka, Pour une littérature mineure*: “Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure”⁹ (Deleuze e Guattari, 1975: 29).

Un pouco máis adiante engaden as seguintes características que van sernos moi útiles na análise dos textos literarios:

⁷ Ver “Apostrophes” de 8 de xullo de 1977: “Quelle Bretagne? Quels Bretons?”.

⁸ Os homes trenzan cestas, reparan arrees ou ferramentas, esculpen a madeira, incluso debullan xudías entre dúas cuncas de sidra. Pero cando o conto vai ben, cando o contista xa lanzado, introduce novos episodios que colleu de prestado a outros e que se dilúen asombrosamente no seu, cando é tan dono da súa fala que parece formarse soia segundo a súa propia necesidade entón cesan todas as labores, cada un se dirixe cara o contista para non perder nada do que está pasando e que é excepcional.

⁹ Unha literatura menor non é a dunha lingua menor, máis ben a que unha minoría fai nunha lingua maior.

Écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son tiers-monde à soi, son désert à soi¹⁰. (Deleuze e Guattari, 1975: 33)

Apliquemos estas palabras á actividade poética de Eugène Guillevic quen declara en “Art poétique”:

Est-ce que je ne vis pas dans un terrier,
Le plus souvent même au fond du terrier ?

Je viens de temps en temps
Au bord du trou
Et regarde ce qu'il y a dehors

Puis je rentre et je vis
Plus intensément
Ce qui m'a vu¹¹. (Guillevic, 2001: 200)

A intensidade e concisión da expresión, a ausencia mesma de elementos que remitan a unha esfera cultural bretoa e, maiormente, a actitude case fetal de recollemento identitario son os efectos da diglosia no texto. Debaixo da lingua francesa, sepultada dalgunha maneira, está a lingua perdida que parasita o texto. Esta lingua muda maniféstase no silencio e na afasia, é o que Marc Gontard no libro *La langue muette* chama o loito da lingua:

Sous le français du texte se joue le deuil du breton, le frottement de la langue absente sur la langue d'écriture produit un travail d'évidement, d'érosion, de mise en tremblement, qui se manifeste à tous les niveaux: dans les modalités d'énonciation, mais aussi dans le traitement de la syntaxe, et dans celui du vers¹² (Gontard, 2008: 137)

Este malestar nunha lingua que é sentida como non totalmente súa, case diría coma unha lingua que ocupa o sitio doutra lingua, ausente, perdida que

¹⁰ Escribir como un can que cava o seu burato, unha rata que fai a súa rateira. E, por iso, atopar o seu propio punto de subdesenvolvemento, o seu terceiro mundo, o seu deserto.

¹¹ Acaso non vivo nun cubil / a maior parte do tempo incluso no fondo dun cubil / veño de vez en cando no borde do burato / e miro o que hai fóra / Logo volvo e vivo máis intensamente o que me viu.

¹² Debaixo do francés do texto actúa o loito da lingua ausente na lingua da escritura produce un traballo de vaciado, de erosión, de axitación febril, que se manifesta en todos os niveis: nas modalidades enunciativas, pero tamén no tratamento da sintaxe, e no do verso.

foi sepultada, está moi ben retratado nesta frase do filósofo Jacques Derrida: “Je n’ai qu’une langue et ce n’est pas la mienne”¹³ (Derrida, 1996: 120).

Observamos esta presenza da lingua B no texto nunha novela do escritor bretón Yvon Le Men, *La clef de la chapelle est au café d’en face*, onde o narrador atónito descobre na paisaxe o senso das palabras desta lingua coa que convive sen coñecela:

Étrange pays que ce pays dont j’ignore la langue maternelle. Vivre dans un lieu où les noms me sont presque inconnus sur les panneaux, les cartes d’état-major, dans les prénoms et les noms de personnes. Presque, parce qu’en même temps, je les ai toujours entendus, lus sur les pancartes. **Stivel**, la source. J’ai découvert sa traduction en y allant- une très claire fontaine bordée de mousse et de cresson¹⁴ (Le Men, 1997: 120)

Outra característica importante da literatura bretoa de lingua francesa é a utilización da épica cunha vontade clara de reintegrarse nun territorio definitivamente perdido e nunha tradición cultural histórica. Así, Xavier Grall transfórmase en bardo e, a través dunha etnopaisaxe, reivindica a presenza bretoa nos elementos primordiais do seu territorio: terra, mar e pedra.

C’est ici que je m’invente
 J’ai l’âge des légendes
 J’ai deux mille ans
 Vous ne pouvez pas me connaître
 Je demeure dans la voix des bardes¹⁵ (Grall, 1978)

O poeta sitúase en tempos inmemoriais e reintégrase na voz histórica dos bardos fusionándose coa súa terra. Xavier Grall no libro *Mémoires de ronces et de galets* define desta maneira ao escritor bretón de lingua francesa: “Nous sommes condamnés au dédoublement. Tous. D’abord nous avons cette malchance d’écrire dans la langue française. Nous avons cette tare de ne point

¹³ Só teño unha lingua e non é miña.

¹⁴ Extraño país que este país cuxa lingua materna descoñezo. Vivir nun lugar onde os nomes me resultan case descoñecidos nos letreiros, nos mapas, nos nomes e apelidos das persoas. Case, porque ao mesmo tempo, escoiteinos sempre, lidos nas pancartas. **Stivel**, a fonte –descubrín a súa tradución indo alí– unha moi clara fonte rodeada de musgo e agrón.

¹⁵ Aquí é onde me invento / teño a idade das lendas / teño dous mil anos / non podeades coñecerme / permanezo na voz dos bardos.

connaître la langue de notre personnalité... La gueule double de Janus"¹⁶ (Grall, 2002: 30).

Antón Figueroa declara que en situacións diglósicas aparecen, en moitos textos, elementos carnavalescos dialóxicos que se contraponen a cultura oficial.

A transgresión carnavalesca haina que entender como transgresión dunha lei e duns códigos que ó mesmo tempo *instaura outra lei*, mellor dito *une loi autre*, unha lei totalmente distinta da oficial. A transgresión non é unha unha pura negatividade, senón, ó mesmo tempo, a instauración dunha orde diferente. (Figueroa, 1988: 72)

Curiosamente a carnavalesización, a parodia subversiva na literatura bretoa de lingua francesa vaise dar, non na lingua A, na lingua da desposesión, senón nun dos rexistros desta lingua A, ou mellor dito, na lingua híbrida dos excluídos e desposuídos da Baixa e Alta Bretaña. Nunha lingua onde subsisten restos do bretón e do galo, nun rexistro popular deste pobo privado da súa lingua. Partindo de elementos intertextuais da épica e da Materia de Bretaña, vai ridiculizalos e parodialos na lingua cotián e en lugares triviais da sociedade bretoa. Estou a falar do libro *Livre des rois de Bretagne* de Yves Elléouet que retoma no seu título a obra de Geoffroy de Monmouth (1136) *Historia Regum Britanniae*. A través da parodia e do escarnio vai escenificar unha contracultura paródica que enlaza cos mitos fundacionais do celtismo.

Qui es-tu, créature agitée et fuligineuse?

Je suis Elorn, Roi des poissons, roi de Doux Doun; maître de ce bourg que tu aperçois et où fument les tripes aux carottes. Chez Salaün, les langues et les mains s'agitent; car le Dragon vient encore d'enlever vingt brebis, deux vaches et trois verrats,¹⁷ (Elléouet, 1974: 49)

A situación diglósica, calquera que sexa o estado na que se atopa a sociedade onde se elaboran os textos literarios, vai deixar pegadas indelébeis que variarán segundo o estado de perda identitaria. As características deseñadas por Antón Figueroa no seu libro *Diglosia e texto* seguen sendo fundamentais

¹⁶ Estamos condenados ao desdoblamento. Todos. Primeiro temos esta mala sorte de escribir na lingua francesa. Temos esta tara de non coñecer a lingua da nosa personalidade... A dobre cara de Janus.

¹⁷ Quen es, criatura axitada e fulixinosa? Son Elorn. Rei dos peixes, rei de Doux Doun; dono desta vila que albiscas e onde fumean as tripas con cenoiras. Na morada de Salaün, as linguas e as maos axítanse porque o Dragón acaba aínda de coller vinte ovellas, dúas vacas e tres cochos.

na hora de analizar os fenómenos derivados do conflito lingüístico no texto literario. No caso da literatura bretoa, pola situación límite na que se atopa, pola imposibilidade case de escribir nun idioma e pola ausencia de lectores numerosos, tivemos que adaptar a nosa análise e aplicar ferramentas interpretativas novas para dar conta dunha realidade cultural distinta. A literatura bretoa de lingua francesa, como xa o vimos, baséase na imposibilidade real do escritor de expresarse na lingua “muda”, na lingua “cortada” (Gontard, 2009). Esta curiosa sensación de estrañeza, de malestar na lingua francesa que o escritor experimenta é debida á ferida, á fenda identitaria que fai que, sendo monolingüe e instalado na lingua e cultura dominante, sinta que esta lingua desprazou a outra, ocupou o seu lugar e que siga vivindo no seo dela. Pode manifestarse na toponimia, nos nomes patronímicos, nos lugares e evocar un substrato cultural perdido. Como unha reliquia, un palimpsesto parasita o texto escrito na lingua dominante e adopta diferentes formas que van dende o híbrido, a mestizaxe pasando pola subversión paródica ata chegar a presenza muda dos elementos primordiais como xa o vimos na poesía de Guillevic ou de Grall. É evidente que as pegadas da diglosia no texto literario fan que a literatura bretoa sexa unha manifestación cultural, orfa da súa lingua e das súas raíces, que está a procura dunha identidade escindida e negada. Gustaríame acabar este artigo cunha frase do escritor occitano Max Rouquette: “La langue s’est perdue au fond du bois. S’est perdue. Nul ne l’appelle. Ou, s’il ouvre la bouche, c’est son écho”¹⁸.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bernabé, Jean (1982-1). “Contribution à une approche glottocritique de l’espace littéraire antillais”, *La linguistique, bilinguisme et diglossie*. París: P.U.F.
- Calvet, Jean-Louis (1981). *Lingüística y colonialismo*. Madrid: Júcar.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. París: Éditions de minuit.
- Derrida, Jacques (1996). *Le monolinguisme de l’autre*. París: Galilée.
- Elléouet, Yves (1974). *Livre des rois de Bretagne*. París: Gallimard.
- Figueroa, Antón (1988). *Diglosia e texto*. Vigo: Xerais.

¹⁸ A lingua perdeuse no fondo da fraga. Perdeuse. Ninguén a chama. Ou, se abre a boca, é o seu eco (*Lo maucór de l’unicornio / Le tourment de la licorne*, citado en epígrafe en Gardy, 1996).

- Gardy, Philippe (1996). *L'écriture occitane contemporaine, une quête des mots*. París: L'Harmattan.
- Gontard, Marc (2008). *La langue muette*. Rennes: P.U.R.
- Grall, Xavier (1977). *Le cheval couché*. París: Hachette.
- Grall, Xavier (1978). "Allez dire à la ville". En *Les vents m'ont dit*, Quimper: Éditions Caligrammes.
- Grall, Xavier (2002). *Mémoires de ronces et de galets*, Plougastell-Daoulas: An Here.
- Grall, Xavier und Jakez Helias, Per (1977). "Apostrophes" de 8/7/1977.
<https://www.youtube.com/watch?v=WapioPvN2Lg>. Acceso: 23/09/2015.
- Guillevic, Eugène (1989). *Art poétique*, París: Gallimard.
- Harlow, Barbara (1993). *Literatura de resistencia*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Hélias Jakez, Pierre (1975). *Le cheval d'orgueil*. París: Plon.
- Keginer, Kristian, Paol Keineg, Paol e M. Kerminon (1975-1978). *Revue Bre-tagnes*: 1-3.
- Kortazar, Jon (2007). "Diglosia e literatura vasca". *Olivar*: 9, 100.
- Le Men, Yvon (1997). *La clef de la chapelle est au café d'en face*. París: Flammarion.
- Piriou, Yann-Ber (1971). *Défense de cracher par terre et de parler breton*. Hennebont: P. J. Oswald.

Museoloxía e procesos de (des)patrimonialización. O campo museístico galego e os requirimentos heurísticos de contextos anómalos ou deficitarios

*Museología y procesos de (des)patrimonialización.
El campo museístico gallego y los requisitos heurísticos
de contextos anómalos o deficitarios*

*Museology and (un)heritagization processes. The Galician museum field
and the heuristic requirements of defective or anomalous contexts*

Sabela LÓPEZ PATO

mariasabela.lopez@rai.usc.es

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO

O traballo aborda os requirimentos heurísticos do campo museístico galego e se interroga sobre a capacidade da museoloxía para dar conta de contextos non cumpridos ou anómalos. No mesmo plano, presta a súa atención ao xiro dado pola escola de Brno, que provocou un cambio de focaxe, menos interesada polo museo e as súas rutinas e máis centrada nas condicións que provocan a musealidade. De cara á súa rendibilidade para o caso galego, poñemos de relevo a importancia de traballar con modelos menos centrados no fenómeno institucional e máis comprometidos cos procesos de (des)patrimonialización. Finalmente, chamamos ao diálogo coas teorías sistémico-relacionais. **Palabras chave:** Museoloxía, Nova Museoloxía, campo museístico galego, socioloxía da cultura, Z. Z. Stránský.

RESUMEN

El trabajo aborda los requisitos heurísticos del campo museístico gallego y se interroga sobre la capacidad de la museología para dar respuesta a contextos no cumplidos o anómalos. En el mismo plano, presta atención al giro de la escuela de Brno, que provocó un cambio de enfoque, menos interesado en el museo y sus rutinas y más centrado en las condiciones que provocan la musealidad. Con vistas a su rentabilidad en el caso gallego, ponemos de relieve la importancia de trabajar con modelos menos centrados en el fenómeno institucional y más comprometidos con los procesos de (des)patrimonialización. Finalmente, llamamos al diálogo con las teorías sistémico-relacionales.

Palabras clave: Museología, Nueva Museología, campo museístico gallego, sociología de la cultura, Z. Z. Stránský.

ABSTRACT

This paper addresses the heuristic requirements of the Galician museum field and examines the ability of museology to account for defective or anomalous contexts. It also pays attention to the change made by the Brno group that brought about a focus on the conditions that induce *museality*, rather than on the museum and its routines. Focusing on the Galician case, the profitability of possible models engaged with the processes of (un)heritagization, instead of those that are concentrated just on institutional facts, is highlighted. Finally, we call for a dialogue with the systemic-relational theories.

Keywords: Museology, New Museology, Galician museum field, sociology of culture, Z. Z. Stránský.

Que papel xogan os museos no campo cultural galego? Que actores, repertorios ou discursos prevalecen na súa escena museal? Que conflitos se dirimen no seu interior? Estas, como tantas outras preguntas sobre o fenómeno museístico en Galicia, son cuestións ás que, hoxe, dificilmente se pode dar resposta sen unha reflexión teórico-metodolóxica previa.

Iniciaremos a presente achega reparando na diversidade de posicións habidas no seo da disciplina museolóxica. Con este fin chamaremos a atención sobre o traballo dos museólogos do leste con anterioridade á caída do bloque soviético e a súa actual recepción, nomeadamente no que se refire á escola de Brno e ás reflexións de Zbyněk Zbyslav Stránský. O cometido último desta comunicación será indagar se a museoloxía, como operativo epistémico, é capaz de dar conta dos procesos de (des)patrimonialización que se dan en contextos deficitarios ou anómalos. Repararemos tamén na súa determinación xeopolítica e na violencia epistémica daquelas posicións que promoven o saber como unha institución homoxénea e obxectiva. A este efecto, na segunda parte, desprazaremos a cuestión cara á análise do campo museal galego e dos compromisos heurísticos e metamuseolóxicos que o seu caso representa. Ao longo deste percorrido veremos como o aparato sistémico-relacional (Even-Zohar;

Bourdieu) se revela como referencia e alternativa especialmente rendible para a museoloxía en xeral e, en particular, na abordaxe do panorama galego.

1. A articulación da museoloxía

A historia contemporánea da museoloxía está moi ligada ao conflito, tanto metodoloxicamente coma no institucional. O primeiro organismo internacional, a Oficina Internacional dos Museo en París (OIM), creouse trala primeira Guerra Mundial, precisamente ante a situación de emerxencia e espolio dos museos europeos. O Consello Internacional dos Museos (ICOM), vinculado á UNESCO, fundouse en 1946. Na actualidade esta institución segue a pautar o código deontolóxico dos profesionais do sector e as normativas nacionais e internacionais sobre museos e tráfico de bens culturais.

Como ámbito de estudo ou práctica relativa aos museos e aos procesos de patrimonialización a delimitación da museoloxía varía segundo os autores e a tradición académica ou cultural a que estes estean adscritos. Os manuais destacan dúas correntes hexemónicas: a anglosaxona e a francófona; e abundan nas diferenzas que as caracterizan. Xeralmente se define a primeira polo seu enfoque práctico e a segunda por unha maior inclinación ao ensaio e á reflexión teórica.

Pese ao sinalado, quixeramos aquí chamar a atención sobre a escola de Brno na antiga Checoslovaquia, onde en 1962 se fundou un departamento universitario de museoloxía e se comezou a impartir o primeiro programa de doutoramento na materia (Jelínek, 1974; Musil, 1974; Stránský, 1974a). As súas formulacións partían dun interese común a todo o bloque comunista: fundamentar cientificamente a función dos museos e a formación dos seus traballadores. A base sobre a que se articulou tal propósito foi a definición do obxecto museístico como fonte de coñecemento; isto é, como portador de información e, en consecuencia, como fonte primaria da investigación ou documento da historia social ou natural (Stránský, 1971: 21-32; Jahn, 1980: 47-49). A rendibilidade desta aproximación revelouse especialmente efectiva na crítica á fetichización das pezas nas vitrinas e na sistematización da rutina nas institucións, por exemplo no relativo á adquisición de pezas, que a partir deste intre respondeu ás necesidades de programas de investigación definidos con anterioridade (Nestupný, 1968: 70-72).

Pero a singularidade do grupo de Brno, e nomeadamente de Zbyněk Zbyslav Stránský, figura central da segunda xeración que baixo os auspicios dos *seniors* organizaron e trazaron as liñas mestras do devandito departamento,

incluído o seu pioneiro programa de doutoramento, consistiu en desprazar o centro de interese cara á relación específica que ten o ser humano co seu entorno e que, como correlato, leva ao alleamento de obxectos ou espécimes do seu hábitat e funcións habituais, á súa salvagarda e á súa resignificación como obxectos culturais, estéticos ou do saber. Un matiz que trouxo aparelado un importante xiro, a saber: o obxecto da museoloxía non era xa o museo senón o estudo de dita relación. O museo pasaba a ser un medio, un fenómeno histórico e polo tanto a museoloxía non podía referirse, ou non exclusivamente, ao conxunto de coñecementos relativos a este (Stránský, 1971: 35-37 e 1974b: 26-28). A cuestión desvelou ademais a necesidade da reflexión metateórica no ámbito da museoloxía, punto sobre o Stránský insistiría como necesidade heurística de cara á autonomía da disciplina. De feito, a reflexión metamuseolóxica constituíuse para o círculo en liña divisoria entre a museoloxía propiamente dita e a museografía, que sería a aplicación dos coñecementos e das técnicas dos museos. A diferenza, que hoxe en día serve de introdución habitual nos manuais da especialidade, fora xa asumida, aínda que non fundamentada teoricamente, por Henri Rivière como presidente do ICOM en 1958 (Stránský, 1971: 28).

Grazas ás achegas do colectivo a museoloxía dotouse por vez primeira de bases que xustificasen a súa autonomía e a definisen máis alá do mero valor auxiliar; isto é, respecto ás disciplinas tradicionais ás que os museos viñan servindo (arqueoloxía, ciencias naturais etc.). A resposta foi inmediata nos países do sistema socialista, nomeadamente na RDA¹. Porén, o grupo dirixiu tamén os seus esforzos alén deste entorno, primeiro a través da tradución, publicación e difusión dos seus traballos ao inglés e francés, ademais de ao alemán e ruso (Pubal, 1968: 6), e dende 1969 a través da revista *Muzeologické sešity*, cabeceira do círculo de Brno que ademais de editarse en checo incluía artigos e suplementos en alemán e inglés.

Pero a súa difusión internacional alén do pano de aceiro canalizouse fundamentalmente a través do ICOM, organismo co que colaboraron activamente e en cuxo seo promoveron a creación de subcomités centrados na acción formativa e na investigación teórica, o ICTOP e o ICOFOM respectivamente (Stránský, 1974a: 19; Sofka, 1995). Ambos determinantes na institucionalización internacional da museoloxía como propedéutica e disciplina autónoma. Neste marco resultou especialmente paradigmática a publicación dos *Museo-*

¹ Dito intercambio conséntase nas colaboracións cruzadas entre os autores de ambas nacionalidade nas revistas *Muzeologické sešity* e *Neue Museumskunde*.

logical Working Papers (MuWoP), revista editada polo ICOFOM que, a pesar da súa limitada tirada, reducida a dous números entre 1980 e 1981, continúa a ser un dos poucos referentes internacionais sobre o debate museolóxico. A iniciativa partiu dos socios do leste pero nas discusións participaron museólogos dos cinco continentes. En realidade, o *magazine*, cuxa responsabilidade editorial recaeu sobre Vnoř Sofka, exiliado checo tralo maio do '68 formado na escola de Brno (Sofka, 1995), propuxo para o seu debate internacional as cuestións que o grupo que viña formulando dende había dúas décadas. No relativo aos contidos, os paralelismos con *Muzeologicke seřity* son moi evidentes pero o máis destacado da publicación é a pregnancia e a adopción internacional da terminoloxía de Brno.

A partir de entón termos como *musealización*, para designar o proceso resultante da relación específica do ser humano co seu entorno tal e como fora descrita por Stránský, *musealia*, para referir os obxectos ou espécimes resultantes dese proceso, ou *museal*, adxectivo ou substantivo relacionado campo da musealización, acadan un uso extensivo na literatura a ambos lados do pano de aceiro. Sirva como medida a amplitude dos artigos dedicados á terminoloxía checa no *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* de 2011 auspiciado polo ICOM, onde *musealización* (Mairesse, 2011) e *museal* (Deloche, 2011) están entre os 21 termos sobre os que o dicionario realiza extensas monografías enciclopédicas, non simples entradas. Nótese tamén o uso do termo *musealia*, especialmente característico da escola checa, reiterado ao longo do volume.

Porén, non é a nosa intención a afirmar que a escola checa sexa a orixe da museoloxía occidental. Esta pesquisa non busca raizames prístinas, oriéntase, pola contra, cara á delimitación e transferencia entre sistemas. Constatamos a existencia doutros núcleos: o anglosaxón, o francófono e mesmo o xermano. E aínda que o ICOM é con moito a organización internacional máis extensa (con máis de 32000 membros en 2015²) non é a única asociación de referencia: a británica Museums Association, fundada en 1889, estende o seu radio de acción ao ámbito da Commonwealth, a American Alliance of Museums, creada en 1906 baixo a denominación inicial de American Association of Museums, é na actualidade un dos entes máis consolidados e a Deutsches Museumsbund, cuxas orixes se remontan a 1917, orienta a súa actividade en estreito vínculo con Austria, Suíza e Bélxica.

² Segundo os datos da organización na propia web: <http://icom.museum/the-organisation/icom-in-brief/>. Acceso: 12/10/2015.

Ademais, tal e como advirte François Mairesse, sería excesivamente reductor afirmar que as achegas anglosaxoas están restrinxidas a fórmulas prácticas ou aplicadas, como de cotío se pretende. Pola contra, especialmente dende 1980, constatamos que dita escola desenvolveu unha importante reflexión teórica:

a principio a nivel histórico, através das atas de colóquios ou de revistas como *The Journal of the History of Collections*, mas también a partir de una lectura pós-moderna dos museus e de sua história, por meio de autores emblemáticos da French Theory, como Michel Foucault (amplamente utilizado por Douglas Crimp, To[n]y Bennett e Eilean Hooper-Greenhill), ou Roland Barthes (na obra de Susan Pearce). (Mairesse, 2012: 37)

A difusión dos estudos culturais e a introdución de prácticas interdisciplinares no mundo universitario británico contribuíu á expansión e ao acomodo dos *museum studies* no correspondente espazo académico sen necesidade de reestruturar o sistema superior de ensinanza (Mairesse, 2012: 38), ao contrario do que ocorría noutros espazos, como nos países do leste ou nos francófonos. Froito desta sinerxia cabe mencionar a escola de Leicester, nucleada entorno á profesora Susan Pearce.

Non obstante, se, por unha banda, recoñecemos as diferenzas que delimitan os distintos sistemas, compre tamén observar a súas relacións co(s) macro-campo(s) do poder, así como as loitas que manteñen en pro do dominio e hexemonía do macro-campo internacional que aquí nos ocupa e que se presupón continuo e homoxéneo na institución obxectiva do saber occidental, nomeadamente tamén do saber museolóxico³. Ao respecto, os conflitos internos no seo do ICOM resultan moi reveladores. O ente, inicialmente dominado pola corrente francesa e presidido polo seu fundador e máximo expoñente, Henri Rivière, acolleu con reticencia o pulo dos actores do leste no seu seo e boicoteu inicialmente o ICOFOM, subcomité que eles dominaban. Sobre estes litixios, e sobre as protestas de distintos membros pola *excesiva* presenza dos socios do leste nese órgano, dan boa conta as achegas de Sofka (1995, 16-17) e Mensch (1992)⁴. Cabe incluso asociar a estes acontecementos a creación do

³ Para unha crítica á suposta continuidade do saber en occidente e a violencia que a súa institución exerce véxase Spivak (1998).

⁴ A referencia citada consiste nunha tese de doutoramento colgada en liña cuxo texto está integramente en html, é dicir, sen paxinar, por este motivo é bastante difícil dar a referencia exacta. Neste caso os datos que interesan atópanse no terceiro capítulo, “International Committee for Museology”, e concretamente baixo a epígrafe “First period, 1977-1982”.

MINOM (o subcomité do ICOM para a Nova Museoloxía), bandeira da corrente crítica francesa.

Pero se as disputas no ICOM nos permiten dilucidar no ámbito internacional a determinación xeopolítica da museoloxía e a súa relación co macro campo do poder durante a guerra fría, o escenario alemán ofrece tamén un exemplo paradigmático e nos permite achegarnos á cuestión trala caída do bloque soviético. O caso que imos expoñer é o da revista *Museumskunde*. Decana do campo museístico, esta publicación editase dende 1905 e segue en curso na actualidade, aínda que entre os seus episodios de continuidade / descontinuidade histórica cabería citar a *Neue Museumskunde*. Coa división de Alemaña trala segunda Gran Guerra escindiuse tamén a organización institucional e profesional dos museos, dando lugar a dous sistemas diferenciados con cadansúa revista, na RFA a cabeceira homónima á publicación histórica e na RDA co engadido *Neue*, nova, a partir de 1958.

A asociación profesional alemá *Museumbund*, xa mencionada, foi reconstituída en Hannover en 1960, é dicir, na parte occidental, e trala unificación pasou a ter oficina en Berlín e incorporou os museos dos Länder do leste. Na súa web pódense consultar os sumarios de tódolos números da *Museumskunde*, incluídos os dos editados na época da Alemaña dividida⁵. Pero os da *Neue Museumskunde*, que deixou de publicarse en 1991, son totalmente inaccesibles en rede e, ao parecer, nin dita institución, nin ningunha outra, a recoñece como parte da propia historia.

O noso obxecto é salientar que a determinación xeopolítica do coñecemento museolóxico non só afecta á súa produción, senón tamén á súa transmisión e posta en valor. En consecuencia, cómpre non só observar os límites entre sistemas (chámanse estes escolas, grupos, posicións etc.) senón tamén as súas relacións co campo do poder, así como os litixios e transferencias no marco do seu saber. Un saber específico —o da museoloxía— pero que, ao mesmo que o coñecemento xeralmente instituído pola epistemoloxía occidental, se presupon interesadamente continuo e homoxéneo (Spivak, 1998).

Dende logo, non é casual que a recepción da museoloxía do leste anterior ao derrubamento do muro sexa parcial e afecte só a algúns estratos das actuais correntes internacionais, nomeadamente o estrato terminolóxico pero non o do recoñecemento ou canonización historiográfica, onde, por exemplo e en contrapartida, a museoloxía francesa, polo menos en Europa, ocupa un lugar preeminente.

⁵ http://www.museumbund.de/de/publikationen/museumskunde/museumskunde_archiv/jahr/1986/print/1/. Acceso: 12/10/2015.

Non obstante, apenas hai chamadas de atención que dende a propia museoloxía reparen, xa non na diversidade de posicións, senón na súa relación conflitiva⁶. E só no preámbulo do Dictionnaire encyclopédique de muséologie, editado polo ICOM, se anota brevemente o paradoxal deste feito nunha disciplina dedicada precisamente á valorización e transmisión do acervo cultural:

Une réflexion de fond sur le monde muséal ne peut faire l'impasse sur son histoire, comme elle se doit de garder en mémoire ses origines ancrées dans le siècle des Lumières et sa transformation (son institutionnalisation) à la Révolution française, mais aussi le travail théorique fondamental qui fut élaboré de l'autre côté du mur de Berlin, à partir des années 1960, alors que le monde était encore coupé en blocs antagonistes. Si la donne géopolitique a fondamentalement été bouleversée depuis un quart de siècle, il importe que le secteur muséal n'oublie pas son histoire —ce qui serait un comble pour un outil de transmission de la culture! (Deloche et al., 2011: 17)

Se cabe máis paradoxal se temos en conta a importante impronta da Nova Museoloxía nas últimas décadas. Este movemento, xurdido en Francia nos anos setenta, caracterízase por pór o acento na función social do museo. Acaudou o seu recoñecemento e consolidación internacional tamén nos anos oitenta, coa formalización da correspondente sección no seo do ICOM, o MINOM. Como discurso crítico caracterízase por demandar un novo mapa museográfico que xa non reproduza o ríxido esquema dos Estados-nación nin as xerarquías occidentais. Que desprace a atención cara Latinoamérica e as pequenas comunidades, as comunidades indíxenas en Canadá ou nos EE.UU., pase pola África subsahariana e desenvolva experiencias nas que as afinidades, inclusive as lingüísticas, non se corresponden cos límites pautados pola colonización e os seus correlatos. Porén, non semella que dita problemática se fixera coextensa ás formulacións teóricas, metodolóxicas e instrumentais da museoloxía. É dicir, a crítica encetada pola Nova Museoloxía non ultrapasou o nivel museográfico e, se ben cabe recoñecer que avogou pola democratización dos criterios relativos á selección, *thesaurización* e comunicación dos musealia,

⁶ O feito de que os autores do referido dicionario de museoloxía se visen impelidos no preámbulo a xustificar a composición do seu equipo de redacción, case integramente francófono, argumentando que unha alternativa na que predominase o inglés como lingua franca iría en detrimento dos que non dominasen a lingua de Shakespeare (Deloche, Desvallées e Mairesse, 2011: 16-17), é un indicativo máis de ata que punto o coñecemento, e nomeadamente o coñecemento museolóxico, está determinado xeopoliticamente nunha relación que ademais é polémica.

non se pode dicir que emprendese un cuestionamento da museoloxía en tanto operativo incapaz de dar conta dos procesos de (des)patrimonialización en contextos non cumpridos, anómalos, defectivos, emerxentes ou, cando menos, de dependencia; como son os da Alemaña dividida ou Galicia. E aquí é onde os reclamos metateóricos da escola checa cobran novamente sentido, pero convén indagar previamente no estado da cuestión en Galicia.

2. O panorama museístico en Galicia

A presente situación ábrese co ciclo que en materia de política do patrimonio cultural inaugurou a fin do franquismo no 1975. Porén, algúns cambios xa se iniciaran nos anos inmediatamente anteriores. En 1973 a creación dun Corpo de Facultativos de Museos do Estado contribuíu á configuración profesional do sector en todo o estado. En Galicia, entre 1974 e 1986, incorporáronse mediante este sistema seis funcionarios, entre os que destacan Felipe Arias Vilas, Félix de la Fuente Andrés, Francisco Fariña Busto e Xosé Carlos Sierra.

Todos chegaron a ser directores de museo: do Museo Arqueolóxico Castro de Viladonga, do Museo de Belas Artes da Coruña, do Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense e do Museo Etnolóxico de Ribadavia respectivamente. Non sen antes pasar e deixar a súa pegada noutras institucións, como Felipe Arias no Provincial de Lugo ou Xosé Carlos Sierra no das Peregrinacións de Santiago, centros que ambos reorganizaron e modernizaron en función das novas esixencias de comunicación, conservación e investigación. Ademais, ambos ocuparon cargos de confianza nos gobernos galegos de coalición⁷. En 1995 uníuselles oficialmente Bieito Pérez Outeiriño, actualmente director do Museo das Peregrinacións e de Santiago, que xa exercía como conservador e como xefe do Servizo de Arqueoloxía da Xunta en 1987, e que tamén ocupou o cargo de subdirector xeral do Instituto de Conservación e Restauración de Bens Culturais, organismo no que xermolou a Lei do Patrimonio Cultural de Galicia de 1995 pola cal, aínda hoxe, se regula o Sistema Galego de Museos.

Pero se a creación de dito corpo abandeirou a renovación museística e os cambios na postura oficial, a tendencia superaría os organismos estatais logo transferidos á Xunta. Aos nomes rescatados hai que engadir os

⁷ Xosé Carlos Sierra foi xa no primeiro goberno de coalición Subdirector Xeral de Museos e Patrimonio Documental e durante o bipartito, co BNG, ocupou sucesivamente os postos de Delegado de Cultura da Provincia de Ourense e de Secretario Xeral de Cultura e Deportes. Felipe Arias foi, tamén co BNG durante o bipartito, Director Xeral de Patrimonio Cultural.

dos conservadores contratados en museos públicos doutras titularidades; isto é, os pertencentes ás deputacións ou os municipais⁸. Institucións nas que en 1986 exercían as súas funcións cinco conservadores, tres como funcionarios e dous como laborais (de la Fuente Andrés *et al.*, 1987: 728)⁹. Transcenden nesta lista tres museólogos máis: Felipe-Senén López Gómez, director do Museo Arqueolóxico e Histórico de San Antón na Coruña dende 1975, que antes colaborara na reorganización do Museo das Peregrinacións e que tamén traballou nas escavacións do castro de Viladonga; Xosé Carlos Valle Pérez, que nas datas en que se realiza o informe do que estamos a botar man xa era director do Museo Provincial de Pontevedra e que antes o fora da Casa-Museo Rosalía de Castro; e José Manuel Hidalgo Cuñarro, por entón director do Museo Municipal Quiñones de León¹⁰.

Os nomes permítenos identificar con claridade o alcance do que xenericamente se denominou Nova Museoloxía Galega (López Gómez, 1996: 39). Un colectivo xeracionalmente afín que non só compartiu experiencias académicas, salvo un todos pasaron pola facultade de Historia da USC, senón campañas arqueolóxicas e o contacto con Ferro Couselo e Filgueira Valverde, figuras que dende o Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense e o Provincial de Pontevedra dominaron a escena museística nos anos previos e estenderon a súa influencia nos posteriores. Un grupo ligado que ademais partillaba e segue a partillar un mesmo horizonte proxectivo.

No tocante ao alcance deste horizonte, convén sinalar que baixo a súa dirección se reunían os equipos que eles organizaban. Isto é, na práctica, a case totalidade do sector público de museos de Galicia, no que en 1986

⁸ O Museo Provincial de Lugo, o Museo Provincial de Pontevedra, o Museo Municipal Quiñones de León de Vigo, o Museo Arqueolóxico da Coruña e a Casa das Ciencias, tamén na Coruña.

⁹ Nalgúns museos de titularidade municipal, o mesmo que nos dependentes do exército ou da universidade había, e segue habendo, persoal voluntario exercendo estas funcións. Porén, esta categoría, non participa dos criterios que aquí estamos manexando no que á profesionalización do sector se refire: dedicación plena, seguridade laboral etc. Os datos sobre persoal que estamos empregando extraémolos da táboa desglosada no informe de ANABAD-Galicia, na que aparecen detallados museo por museo para o ano 1986 (de la Fuente Andrés *et al.*, 1987: 728).

¹⁰ A influencia de José Manuel Hidalgo Cuñarro é difícil de medir tralo veredicto de culpabilidade, no ano 2000, por estafa e falsidade documental na xestión da entidade que dirixía. Os detalles do caso pódense seguir na prensa da época, especialmente entre 2003 e 2007 na *Voz de Galicia*. Porén, en función das súas intervencións nos Coloquios Galegos de Museos si se pode afirmar que o equipo do Quiñones de León traballou en consonancia coas liñas da Nova Museoloxía Galega tal e como se describirá a continuación. Véxase Hidalgo Cuñarro (1992a e 1992b).

traballaban, sen contalos a eles, 145 persoas; das cales 133 estarían directamente na súa órbita de influencia. É dicir, 133 dun total de 215 persoas involucradas no sistema museístico galego se temos en conta os datos dos entes non públicos, como os eclesiásticos, os privados ou os rexidos por padroados. E se restamos as cifras de voluntarios en realidade estaríamos en 133 dun total de 162¹¹. É máis, a diferenza aínda minguaría se analizásemos caso por caso os equipos de museos non públicos, xa que entre os de padroado atoparíamos algún que traballaba coa mesma orientación, como o Museo do Pobo Galego, baluarte das funcións sociais e dos vínculos históricos reivindicados polo grupo (Museo do Pobo Galego, s/d: 8 e 10).

Pero cal foi e como se plasmou o programa da Nova Museoloxía Galega? A definición e a articulación das súas demandas canalizáronse principalmente a través do Coloquios Galegos de Museos e do Consello Galego de Museos. Os primeiros en tanto que plataforma de intercambio de coñecementos técnicos e de encontro profesional mediante as citas periódicas que dende 1981 se viñeron celebrando. A iniciativa, segundo transcende na documentación, xordeu coa misión de “debatir e defini-los fins [dos museos] como centros chamados a contribuír á normalización cultural de Galicia” (Consello Galego de Museos, 1992: 7). Unha preocupación que eles mesmos encadraban no específico contexto “das novas vías de actuación e xestión que se abrían coa organización autonómica do Estado, ó compás das transferencias ás Comunidades autónomas en materia de cultura” (Consello Galego de Museos, 1992: 7).

En consonancia, o Consello Galego de Museos, inicialmente Coordinadora de Museos Galegos, constituíuse para garantir a realización das seguintes edicións dos Coloquios e abrir unha canle organizativa estable entre as institucións museísticas galegas na procura de solucións á problemática xeral formulada; “algo que xa daquela se consideraba como moi necesario diante do reto da actualización que esixían a Museoloxía e a Museografía modernas e, sobre todo, pensadas para a realidade galega” (Arias Vilas, 1997: 603)¹².

Non obstante, xa dende inicio, dende a primeira proposta de regulamento, advírtese a intención de ligar o nacente Consello á administración autonómi-

¹¹ Ponderamos estas cifras do xa mencionado informe de ANABAD-Galicia (de la Fuente Andrés e outros, 1987).

¹² É dicir, perante os retos formulados pola corrente internacional da Nova Museoloxía, á que se adscribiron os galegos.

ca¹³. Así pois, a súa formación non pode ser dissociada da institucionalización da cultura galega tralo Estatuto de Autonomía e camiñou, por veces, ao seu par; isto é, como organización consultiva ligada á maquinaria autonómica e non unha mera asociación profesional ou técnica¹⁴ (Arias Vilas, 1997: 605-607). De feito, en 1983¹⁵, trala súa formalización foi convidado a designar un representante no Consello da Cultura Galega (García Martínez, 1998: 9).

Anos antes, en 1974, Fariña Busto esbozara as liñas xerais que a Nova Museoloxía Galega faría súas neste novo contexto. Anotaba entón a posibilidade de organizar e planificar a rede de museos tendo como base territorial e patrimonial Galicia. Prevíase as súas peculiaridades político-xeográficas, como as comarcas, e demográficas e apuntaba solucións encamiñadas a cubrir o tecido social e territorial alén de lóxicas que primaban exclusivamente as capitais de provincia e os núcleos urbanos. Tamén sinalaba a conveniencia de compartir servizos, como laboratorios de restauración, e facía fincapé na inexistencia dunha institución de alcance xeral que puidese coordinar o conxunto. Función, esta última, que o colectivo reivindicará para o Museo do Pobo Galego, non casualmente convertido en sede do Consello¹⁶. Das conclusións que tira Fariña, destaca o seu acento na diversidade de titularidades e nas complicacións que isto supón á hora de artellar e coordinar un sistema conxunto de museos en Galicia, especialmente no tocante á participación dos museos eclesiásticos (Fariña Busto, 1975: 316-321).

Esta es quizá la traba de más envergadura a la hora de pretender una planificación conjunta, ya que en muchos casos la propia existencia del museo obedece a un particularismo localista o a unos intereses creados que tratan de evitar todo sistema de planificación, ya que mermaría las atribuciones que se confieren a quienes los regentan. (Fariña Busto, 1975: 319)

No futuro, as propostas da comunidade museística galega abundaron na necesidade de establecer unha política de concertación entre a Xunta e os di-

¹³ Arias Vilas mesmo aventura que por influencia de Filgueira Valverde, que en calidade de Conselleiro de Cultura da Xunta de Galicia presidiu a xuntanza de museos galegos celebrada en xaneiro de 1983 e “avalou” o proxecto, o viero tomado se inclinou “máis o xeito de como relacionarse coa Administración autonómica, que pensando nun verdadeiro e áxil funcionamento operativo como organismo coordinador independente” (Arias Vilas, 1997: 605).

¹⁴ Si sería o caso da sección galega da ANABAD, na que moitos traballadores do sector desenvolveron e discutiron tamén as súas preocupacións.

¹⁵ Convén matizar que aínda que a organización formalizara a súa fundación en 1983, non se dotou ata 1990 dun estatuto legal (García Martínez, 1998: 9).

¹⁶ Véxase ao respecto Sierra Rodríguez (1996).

versos titulares das institucións museísticas. Ao inicio incluíronse entre estas a transferencia dos museos estatais, que finalmente se adoptou por resolución en 1989 e que co tempo tamén afectou ao persoal do Corpo Nacional de Conservadores (B.O.E. 19/12/1989). Pero as demandas ían tamén dirixidas á relación cos centros en mans de organismos locais, deputacións, particulares e da igrexa católica.

O marco legal tamén figura entre as súas demandas. Os efectos da primeira norma sobre a materia, o decreto 314/1986 da Xunta (D.O.G. 7/11/86) e do organismo regulador que esta establecía, a Xunta Superior de Museos, deixou un balance moi crítico entre o colectivo polas súas deficiencias e por carecer de efectividade (véxase Fariña Busto, 1998: 43; Pérez Outeiriño, 1998: 21 e García Martínez, 1998: 10).

Case dez anos despois, un lapso excesivo nada habitual en materia de patrimonio e único no panorama estatal, a nova *Lei do Patrimonio Cultural de Galicia* (D.O.G. 8/11/1995) presentou un título específico dedicado aos museos —o título V, art. 67 a 74. Como traza máis anovadora destaca que a lei asume a definición de museo proporcionada polo ICOM (art. 67) e ten ademais a virtude de contemplar os museos á luz da xestión, protección e difusión do patrimonio; isto é, sen esquecer a súa función social nin a súa importancia á hora de establecer políticas en materia de acervo cultural. Con todo, non articula o seu papel. Deixa pendente dun regulamento específico a aplicación do mencionado título. Por exemplo, introduce unha nova categoría, a de *colección visitable*, fin de regular o correcto uso do termo museo (art. 68), pero non sinala o mecanismo polo cal se vai establecer a diferenciación, nin se esta distinción se aplica só aos centros de nova creación ou tamén aos xa existentes no intre da publicación da lei. Defínese o Sistema Galego de Museos —como unha estrutura organizativa e funcional que regula institucionalmente a relación de tódolos museos, coleccións visitables e redes radicadas no territorio galego con autorización previa— pero déixase a estipulación dos seus órganos reitores e do seu funcionamento en mans da Consellería de Cultura (art. 70). E así sucesivamente ao logo de todo o articulado¹⁷.

Dous anos despois a indefinición legal dos museos en Galicia, e a urxencia que isto representaba para os profesionais do campo, levou a cambiar a temática do V Coloquio Galego de Museos, en principio dedicado á conservación e á restauración, e tratar como tema central o marco normativo (García Martínez, 1998: 9-10). Tras dúas décadas o escenario apenas variou; é dicir, non se

¹⁷ Sobre os aspectos xerais da lei véxase Pérez Outeiriño (1997, 1998).

elaborou, baixo ningún formato, a normativa que anunciaba a lei nin, consecuentemente, os mecanismos que esta levaría aparelados para a súa aplicación, como o apartado financeiro ou o relativo á selección de persoal técnico. O decreto de 1986 nunca foi oficialmente derogado.

Por outra banda, os museos de titularidade eclesiástica foron, e seguen a ser, obxecto dun trato diferenciado: as cantidades destinadas a estes centros inclúense no convenio anual entre a Xunta de Galicia e a Igrexa Católica (Pérez Outeiriño, 1998: 20). Sen que apenas, en opinión dos técnicos de cultura, a cuantiosa suma dos investimentos realizados redunde socialmente (García Pita e Sierra Rodríguez, 1998: 207-208).

En definitiva, podemos falar da Nova Museoloxía Galega como un fenómeno emerxente afianzado na rede pública de museos galegos, onde a finais dos anos setenta e principios dos oitenta a provisión de prazas dotou aos profesionais de certa liberdade no exercicio diario da súa actividade e dunha posición, en cargos de dirección, privilexiada para reivindicar e ofrecer solucións ás urxencias xurdidas coa fin da ditadura, coa creación do Estado das Autonomías e da transferencia de competencias á Xunta. A independencia do campo no marco de correntes internacionais institucionalizadas, sexa o ICOM, a cuxas máximas se adheriron dende o inicio, apuntalou tamén a súa posición e o seu programa, que se canalizou a través de plataformas propias.

Porén, non pode dicirse que o Sistema Galego de Museos, cerne das súas reivindicacións, exista máis que nominalmente. Non hai unha política que oriente o conxunto dos museos dende a óptica global da xestión do patrimonio galego; isto é, que incida na temática e no alcance de cada institución de forma coordinada. A creación de novos centros, como os programados na Cidade da Cultura ou os inaugurados con cargo a subvencións Feder ou Leader en numerosos concellos, na maioría dos casos pechados ou en situación próxima á inanición —como o Verbum, en Vigo—, tampouco responde a un plan xeral, nin no territorial, nin no social, nin no relativo ás necesidades de conservación e difusión. As máis das veces responde a motivos de carácter puramente electorais. Non se formalizaron protocolos nin mecanismos institucionais a tal fin, nin servizos técnicos comúns, como, por exemplo, un hipotético Instituto Galego de Restauración. E aínda que o Museo do Pobo Galego foi oficialmente declarado centro sintetizador dos museos e coleccións antropolóxicas de Galicia (decreto da Xunta de Galicia 111/1993 de 11.5.1993) a provisión de recursos técnicos e económicos que levaba aparelada tal disposición mantívose no ar ou en niveis tan insuficientes que o seu papel se viu reducido ao meramente simbólico (Fernández Cerviño, 1997: 174). Tampouco se estipulou un conve-

nio marco para os centros pertencentes ao Sistema e a inclusión no mesmo escasamente supón hoxe vantaxes técnicas ou económicas. E o trato coa igrexa católica, cuxos bens, como xa incidimos, representan unha parte importantísima do patrimonio, segue a formularse illadamente, con independencia da política pública de museos.

3. As teorías sistémicas no compromiso museolóxico

A epígrafe anterior quería pór de relevo a problemática do campo museístico galego e delimitar, consecuentemente, os compromisos heurísticos da súa investigación no ámbito xeral da museoloxía. A continuación salientaremos dous aspectos sobre o referido.

En primeiro lugar, a dificultade do campo museístico galego para se desenvolver institucionalmente. Porén, quere isto dicir que o caso galego sexa irrelevante? Non negamos o nó entre a moderna institucionalización do patrimonio e a construción dos estados-nación, pero isto non é óbice para xustificar aqueles modelos de aproximación heurística que silencian contextos como o galego, isto é, os caracterizados por algún tipo de inestabilidade; ou, por expresalo doutro xeito, que tenden a ignorar ou a adelgazar experiencias sociohistóricas incompletas segundo os paradigmas ao uso das ciencias sociais, a saber, como xa dixemos, unha nación dividida como a alemá durante a guerra fría ou en situación de dependencia como Galicia.

Neste sentido queremos destacar a rendibilidade dos modelos de orixe sistémica nos que os feitos sociais non se abordan como cousas ou posicións dadas senón como emprazamentos estratéxicos ou prazas “que hay que defender y conquistar en un campo de luchas” (Bourdieu, 1988: 241). Pois non se trata xa de describir unidades perfectamente ensambladas nin o resultado de procesos construtivos; senón, máis ben, de lle dar, tamén dende a museoloxía, saída a procesos sociohistóricos nos que existen forzas internas de impugnación. E de traballar cun marco sensible ás diferenzas culturais e á especificidade histórica.

No tocante a este punto o desafío é identificar os distintos grupos que actúan e concorren, case sempre en relación de oposición, na conformación do campo museístico galego: a saber, a Nova Museoloxía Galega pero tamén outros actores ligados ao nacional-catolicismo español, ao liberalismo económico ou a pura especulación política; ou, no interior da Nova Museoloxía Galega, ligados ao nacionalismo cultural e ao nacionalismo do exilio no período da transición.

O segundo aspecto que destacamos, inmediatamente relacionado co anterior, é a constante tensión entre o real e o horizonte proxectivo, entre o real e o posible. Unha tensión cuxa experiencia se prolonga historicamente case ao longo dunha centuria e que nos retrotrae a episodios anteriores ao ciclo aberto no 1975 –sexan o frustrado *Estatuto de Autonomía do 1936* e o incautado Museo Etnográfico de Galicia do Seminario de Estudos Galegos–, moi evidente, por exemplo, no proxecto do Museo do Pobo Galego. Convén aquí botar man de referentes que se empeñen en conceptualizar a *posibilidade social*, especialmente relevante en situacións, como a galega, nas que o presente é vivido segundo o que González-Millán definiu como un *mal histórico*, isto é, como una experiencia negativa. Negativa, subalterna ou periférica pero que leva aparelhada estratexias activas de resistencia que converxen cara a procesos de identificación nacional (González-Millán, 2000: 9-22). O mencionado autor achega diversos modelos explicativos que se caracterizan por centrar os esforzos en documentar experiencias ligadas á marxinalidade, así como ás distintas estratexias e modalidades de resistencia asociadas. A súa é unha achega especialmente acaída para a museoloxía galega, pois se enxerga dende o propio campo dos estudos culturais galegos. O carácter histórico precisará, así mesmo, modelos que, aínda que sistémicos, sexan capaces de incorporar elementos diacrónicos.

Estas liñas, xa amplamente ensaiadas na teoría do campo literario galego, son gonzos sobre os que a museoloxía pode converxer e que de seguro amosarán a súa rendibilidade no ámbito da reflexión metamuseolóxica en xeral. Un aspecto que, tal e como afirmabamos no primeiro apartado, se revela imprescindible no compromiso da museoloxía co estudo dos procesos de (des)patrimonialización.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Airas Vilas, Felipe (1997). “Coordinación e cooperación entre museos de Galicia”. En AA.VV., *II Xornadas ANABAD Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 599-618.
- Bourdieu, Pierre (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus. Tradución de M^a del Carmen Ruíz de Elvira [orixinal en francés de 1979].
- Consello Galego de Museos (1992). “Presentación”. En AA. VV., *Coloquios Galegos de Museos*. Vigo: Consello Galego de Museos, 7-8.

- De la Fuente Andrés, Félix, Josefa Gallego Lorenzo, Beatriz Martínez-Barbeito Manovel e Eva I. Vidal Pan (1987). “Informe sobre los museos gallegos: situación actual y perspectivas”. En AA.VV., *Actas das I Xornadas de Arquivos, Bibliotecas, Centros de Documentación e Museos de Galicia*. A Coruña: ANABAD, II, 694-784.
- Deloche, Bernard (2011). “Muséal”. En André Desvallées e François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. París: Armand Colin, 235-250.
- Deloche, Bernard, André Desvallées e François Mairesse (2011). “Discours préliminaire”. En André Desvallées e François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. París: Armand Colin, 13-25.
- Fariña Busto, Francisco (1975). “Los museos gallegos”. *Grial*: 49, 312-324.
- Fariña Busto, Francisco (1998). “Os museos na normativa galega hoxe. As perspectivas dun futuro”. En María Xosé Fernández Cerviño e Isabel Méndez Lojo (eds.), *V Coloquio Galego de Museos. Do marco normativo á organización*. Santiago de Compostela: Consello Galego de Museos, 37-58.
- Fernández Cerviño, María Xosé (1997). “El Museo do Pobo Galego de Santiago de Compostela. Una visión endóxena”. *Boletín de la Asociación española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas*: XLVII (1), 165-176.
- García Martínez, Carlos (1998). “Presentación”. En María Xosé Fernández Cerviño e Isabel Méndez Lojo (eds.), *V Coloquio Galego de Museos. Do marco normativo á organización*. Santiago de Compostela: Consello Galego de Museos, 9-12.
- García Pita, Marina e Xosé Carlos Sierra Rodríguez (1998). “Ordenación e coordinación da realidade museística”. En Mariel Larriba Leira e Beatriz Lemos Ramos (eds.), *Administracións autonómicas e museos, cara a un modelo racional de xestión. Actas das xornadas*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 189-220.
- González-Millán, Xoán (2000). *Resistencia cultural e diferenza histórica. A experiencia da subalternidade*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Hidalgo Cuñarro, José Manuel (1992a). “La sala monográfica de las excavaciones arqueológicas del castro de Vigo en el Museo Municipal Quiñones de León de Vigo”. En AA. VV., *Coloquios Galegos de Museos*. Vigo: Consello Galego de Museos, 55-66.
- Hidalgo Cuñarro, José Manuel (1992b). “Actividades pedagógicas del Departamento de Prehistoria y Arqueología del Museo Municipal Quiñones de

- León de Vigo”. En AA. VV., *Coloquios Galegos de Museos*. Vigo: Consello Galego de Museos, 225-232.
- Jahn, Ilse (1980). “Die Museologie als Lehr- und Forschungsdisziplin mit spezieller Berücksichtigung ihrer Funktion in naturhistorischen Museen. Geschichte, gegenwärtiger Stand und theoretische Grundlagen. Teil III”. *Neue Museumskunde*: 23(1), 41-50.
- Jelínek, Jan (1974). S/t [saúdoinstitucional]. *Muzeologickesešity*: 5, suplementum 2, 10-12.
- López Gómez, Felipe-Senén (1996). “A realidade do museo en Galicia. Proxección social”. En José M. García Iglesias, (ed.), *Presente e futuro dos museos en Galicia*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 35-62.
- Mairesse, François (2011). “Muséalisation”. En André Desvallées e François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. París: Armand Colin, 251-269.
- Mairesse, François (2012). “O museo inclusivo e a museología mundializada”. En Tereza C. M. Scheiner, Marcus Granato, Maria Amélia G. de Souza Reis e Gladys Barrios Ambrocy (orgs.), *ICOFOM LAM 2012: termos e conceptos da museología: museu inclusivo, interculturalidade e patrimonio integral: documento de traballo do 21º Encontro Regional*. Río do Xaneiro: Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro / Museu de Astronomia e Ciências Afíns, 35-52. Orixinal en francés na mesma publicación.
http://www.mast.br/pdf/livro_de_resumos_iv_siam.pdf.
 Acceso: 12/10/2015.
- Mensch, Peter van (1992). *Towards a methodology of museology*. Tese de doutoramento. Universidade de Zagreb.
http://www.muuseum.ee/et/erialane_areng/museoloogiaalane_ki/ingliskeelne_kirjand/p_van_mensch_towar/. Acceso: 12/10/2015.
- Museo do Pobo Galego (s.d.). *Museo do Pobo Galego. Dez anos de traballo: 1977-1987*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.
- Musil, Rudolf (1974). S/t [saúdoinstitucional]. *Muzeologickesešity*: 5, suplementum 2, 13-14.
- Neustupný, Jiří (1968). *Museum and research*. Praga: The Office of Regional and Museum Work of the National Museum in Prague. Tradución de B. Vančura [orixinal en checo de 1967].
- Pérez Outeiriño, Bieito (1997). “A Lei do Patrimonio Cultural de Galicia”. En Concha Fontenla San Juan (coord.), *As actuacións no patrimonio construído: un diálogo interdisciplinar*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 11-22.

- Pérez Outeiriño, Bieito (1998). “A normativa sobre museos desenvolvida pola Xunta de Galicia”. En Mariel Larriba Leira e Beatriz Lemos Ramos (eds.), *Administracións autonómicas e museos, cara a un modelo racional de xestión: actas das xornadas*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 17-27.
- Pubal, Václav (1968). “Preface”. En *Neustupný: 1968*, 5-7.
- Sierra Rodríguez, Xosé Carlos (1996). “A planificación museística en Galicia no horizonte do ano 2000: criterios de programación”. En José M. García Iglesias (ed.), *Presente e futuro dos museos en Galicia*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 147-162.
- Sofka, Vinoš (1995). “My adventurous life with ICOFOM, museology, museologists and antimuseologists, givin special reference to ICOFOM Study Series”. *ISS reprints 1-20*, 1-25.
http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%20HISTORY%201995%20V.%20SOFKA.pdf.
Acceso: 12/10/2015.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1998). “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. *Orbis Tertius*: 3 (6), 175-235. Tradución de José Amícola [orixinal en inglés de 1985].
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf. Acceso: 12/10/2015.
- Stránský, Zbyněk Zbyslav (1971). “Der Begriff der Museologie”. *Muzeologickesešity: suplementum*, 14-39.
- Stránský, Zbyněk Zbyslav (1974a). “Establishing the Department of Museology”. *Muzeologickesešity*: 5, suplementum 2, 17-23.
- Stránský, Zbyněk Zbyslav (1974b). “The conception of museology”. *Muzeologickesešity*: 5, suplementum 2, 24-32.

Modelos de compromisso no campo dos estudos literários galegos

Modelos de compromiso en el campo de los estudios literarios galegos

Models of Commitment in the Galician Literary Studies Field

Isaac LOURIDO

isaac.lourido@udc.gal

Universidade da Corunha

Cristina MARTÍNEZ TEJERO

cristina10@campus.ul.pt

Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas

RESUMO

Este artigo pretende identificar e descrever algumas referências conceituais que permitam estudar a importância e as formas que tem a ideia de compromisso no campo dos estudos literários galegos na atualidade. Essas referências conceituais (autonomia, normalização, nacionalismo, transferência e internacionalização) correspondem-se só parcialmente com critérios de análise e classificação, dado que para entender melhor a sua funcionalidade teórica será preciso observá-los também como estratégias, modelos de planificação académica e social, ou até como posições relativamente definidas e complementares no interior deste campo académico.

Palabras chave: estudos literários galegos, autonomia, normalização, nacionalismo, transferência, internacionalização.

RESUMEN

Este artículo pretende identificar y describir algunas referencias conceptuales que permitan estudiar la importancia y las formas que tiene la idea de compromiso en el campo de los estudios literarios gallegos en la actualidad. Esas referencias conceptuales (autonomía, normalización, nacionalismo, transferencia e internacionalización) se corresponden solo parcialmente con criterios de análisis y clasificación, dado que para entender mejor su funcionalidad teórica será preciso observarlas también como estrategias, modelos de planificación académica y social, o incluso como posiciones relativamente definidas y complementarias en el interior de este campo académico.

Palabras clave: estudios literarios gallegos, autonomía, normalización, nacionalismo, transferencia, internacionalización.

ABSTRACT

The aim of this paper is to identify and describe some conceptual references for the study of the importance of the idea of commitment in the field of Galician literary studies today. These conceptual references (autonomy, normalization, nationalism, transference and internationalization) only partially correspond to criteria for analysis and classification. In order to understand their theoretical functionality better it is necessary to observe them as strategies, models of academic and social planning or even as relatively defined and complementary positions within this academic field.

Keywords: Galician literary studies, autonomy, normalization process, nationalism, transference, internationalization.

a festa - caras pintadas, animais e *papier-mâché*, drogas e
grupos musicais - adquire em pouco tempo uma valência
político-existencial que nunca tinha tido, e nunca circularam em Itália
tantas cópias dos livros de Bakhtin como durante aquele período.

MARCELLO TARI. *Um piano nas barricadas.*
Autonomia operária (1973-1979)

No capítulo introdutório do volume *L'Espace cultural transnational*, Anna Boschetti (2010) utiliza o conceito de *objetivação participante* para descrever o trabalho de Antón Figueroa incluído nesse mesmo livro. Com esse conceito, Pierre Bourdieu (2003) referiu-se basicamente a "l'objectivation du sujet de l'objectivation, du sujet analysant, bref, du chercheur lui-même". No mesmo texto, referido fundamentalmente à investigação em antropologia mas válido para a sua extensom a outros campos científicos, afirmou tamém:

Il est en effect scientifiquement attesté que [les] choix scientifiques les plus décisifs (sujet, méthode, théorie, etc.) dépendent très étroitement de la position que [le scientifique] occupe dans son univers professionnel [...] avec ses traditions

et ses particularismes nationaux, ses habitudes de pensée, ses problématiques obligées, ses croyances et ses évidences partagées, ses rituels, ses valeurs et ses consécrationes, ses contraintes en matière de publication des résultats, ses censures spécifiques, et, du même coup, les biais inscrits dans la structure organisationnelle de la discipline, c'est-à-dire dans l'histoire collective de la spécialité, et tous les présupposés inconscients inhérents aux catégories (nationales) de l'entendement savant.

A sua projeção sobre o trabalho de Antón Figuroa tem especial interesse tanto pola estreita atenção que o investigador galego tem prestado ao trabalho de Bourdieu nos últimos quinze anos como polas aplicações do seu quadro teórico a um cenário inicialmente não previsto, como é o da literatura galega. Em qualquer caso, com maior ou menos proximidade à noção de objetivação participante, com maior ou menor proximidade ao desenvolvimento de metodologias sociológicas, a exigente autoconsciência teórica, o caráter auto-crítico e reflexivo da sua produção, sempre explicitados como parte do processo de pesquisa, acrescentam elementos de interesse para uma investigação que pretende fornecer elementos de análise sobre escolhas teóricas e metodológicas, posições académicas e projetos de planificação sociopolítica.

O objetivo deste trabalho é tentar descrever algumas referências conceituais que nos permitam conhecer melhor a composição e a atividade do campo dos estudos literários galegos, bem como a importância que a ideia de compromisso tem no seu interior. Essas referências –autonomia, normalização, nacionalismo, transferência e internacionalização– funcionam nalgum momento da nossa análise como critérios de análise ou classificação, noutros casos podem ser identificados mais facilmente com estratégias ou modelos de planificação académica e social, e até, num terceiro olhar complementar, com pólos ou posições mais ou menos definidas no interior do campo.

Num trabalho anterior (Martínez Tejero, 2014: 142-225) foi realizada uma cartografia do campo dos estudos literários galegos que tentava tanto distinguir diferenças institucionais, epistemológicas e teórico-metodológicas, quanto estabelecer posições e relações reconhecíveis no seu interior. A divergência (ou até o conflito entre elas) das linhas de pesquisa sobre literatura existentes no Departamento de Filologia Galega da Universidade de Santiago de Compostela; a intervenção no campo dos estudos literários galegos de pessoas vinculadas a outras áreas de conhecimento ou departamentos da mesma universidade, como a Área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada ou os departamentos de Filologia Francesa e Filologia Inglesa; as/os investigadoras/es associadas à Área de Filologias Galega e Portuguesa da Universidade da

Corunha, com um perfil em geral mais coeso nas suas propostas e metodologias; as linhas de pesquisa prioritárias no Departamento de Filologia Galega e Latina da Universidade de Vigo e o Grupo de Análise e Estudos da Literatura e de Tradutoloxía; bem como os diferentes núcleos ou centros de estudos galegos do exterior, com referência explícita para aqueles localizados na Universitat de Barcelona, na Universidad Complutense de Madrid, mas também das redes formais de pesquisa formuladas nesse plano internacional (como a Asociación Internacional de Estudos Galegos –AIEG), constituem algum dos elementos que irám ser levados em conta na análise.

De acordo com os apontamentos prévios realizados sobre Antón Figuroa iremos encontrar umha das primeiras referências que este trabalho quiere colocar, no que di respeito à ideia de *compromisso*, no âmbito dos estudos literários galegos. A proposta de Bourdieu sobre a necessidade de reforçar a autonomia dos campos intelectuais e científicos a respeito do campo poder (político e económico, e tamém neste caso poderíamos a respeito do campo de produção ideológica), parece encontrar pleno sentido na trajetória de Figuroa, ainda que sempre formulada em sentido reflexivo e auto-exploratório, e até na de algumas outras investigadoras/es (mais ou menos) afins à epistemologia do sociólogo francês. A necessidade dum campo de investigação definido por critérios específicos, quer dizer, determinado polo debate teórico e metodológico, centrado na produção de conhecimento científico (com margens específicas na área dos estudos literários) e alheio em definitivo aos interesses e *habitus* de outros campos sociais (quer de campos mais abrangentes como o político ou o económico, quer de campos mais reduzidos como o campo de produção ideológica), encontrou determinadas afinidades no campo dos estudos literários galegos nas últimas décadas, especialmente naquelas/es agentes e grupos interessadas/os na aplicação de teorias (como o conjunto das denominadas teorias sistémicas; Tötösy de Zepetnek, 1992) que incorporam ao seu aparato epistemológico um alto grau de reflexom sobre os seus próprios fundamentos teóricos e sobre o desenvolvimento de metodologias e procedimentos de análise correspondentes.

Embora a partir dumha análise centrada no conhecimento construído sobre o grupo Galaxia, num trabalho previo (Martínez Tejero, 2014) chegámos à conclusom de que um dos défices do campo dos estudos literários galegos residia precisamente na sua falta de autonomia. Os critérios alegados para chegar a essa conclusom fôrom o predomínio de materiais destinados a um público alargado, inscritos numha vertente mais divulgadora do que científica (com dinâmicas e práticas específicas como as que som geradas por volta do

Dia das Letras Galegas), a prevalência de critérios de índole intervencionista e político-social subsidiários de projetos de construção identitária (maioritariamente num sentido nacional) e, em definitivo, a importância de critérios e objetivos diferentes aos da conquista dos capitais específicos do campo científico. O vínculo entre a procura de autonomização (do campo dos estudos literários galegos) e compromisso deve ser identificado na potencialidade que a atualização teórica, a inovação metodológica e outras eventuais estratégias que contribuam para a autonomia do campo investigador podam incorporar para eventuais processos de homologação e reconhecimento internacional, em diferentes níveis (da literatura galega como objeto de estudo, do seu campo investigador como campo aberto ao debate internacional e/ou da Galiza e da sua comunidade humana como sujeito histórico e político).

Parte dos argumentos agora introduzidos permitem-nos apresentar a segunda das referências conceituais antes aludidas, que será definida agora a partir da ideia de *normalização*. Esta tendência, que tem gozado de maior predicamento na construção e institucionalização dos campos culturais galegos nas últimas quatro décadas, aspira em última fase ao desenvolvimento de modelos de planificação sociocultural que, com a referência imprescindível das culturais ditas normais ou normalizadas, *devem* envolver umha maioria dos agentes participantes nos campos culturais e intelectuais na procura desse objetivo. A urgência por preencher os *vazios* da cultura galega, as mais ou menos explícitas chamadas à unidade e lealdade das/os agentes e grupos envolvidos (face à estimulação dos debates intelectuais e científicos), a construção de públicos para as práticas culturais e intelectuais consideradas cultas, as tentativas de planificação institucional tanto dos setores sistemicamente periféricos, marginais ou heterodoxos quanto dos interesses heterónomos vinculados à criação dum campo de grande produção (Figuroa, 2001: 120 e ss.), ou a centralidade concedida à reivindicação da língua galega (língua autónoma e nutriente central do nosso “kit identitário”; Thiesse, 1999) constituem algum dos traços importantes desta *política* ou *cultura da normalização*, partilhada, ainda que com matizes, responsabilidades e horizontes diferentes, tanto polo campo do poder político como por agentes do campo cultural (participantes ou nom nas políticas institucionais e/ou oficializadas).

A principal repercusom desta cultura da normalização no campo dos estudos literários galegos traduziu-se na forte tendência, já referida, à implementação dumha vertente de divulgação nos trabalhos produzidos; na dissolução das diferenças entre crítica académica e crítica jornalística (Lourido,

2014: 167 e ss.); na relativa fraqueza dos debates teóricos e metodológicos sobre disciplinas como a História literária; na persistência dumha atribuição simbólica específica (e especial, central ou fundadora) da literatura como discurso cultural e das persoas que se dedicam aos estudos literários como “guardiáns do lume eterno” (Torres Feijó, 2006: 126), ou, entre outros vários elementos, numha só descontínua predisposición para a inováçom metodoló-gica e a homologaçom e participaçom em redes e circuitos de conhecimento académico de âmbito internacional.

A terceira referência que se quer introducir está diretamente relacionada com as práticas que Xoán González-Millán vinculou com o *nacionalismo literário* (1995) ou, noutra formulaçom, com o nacionalismo monolítico (1998). Este autor definiu o nacionalismo literário como a situaçom em que se deteta umha “superimposición de funcións discursivas” para o discurso literário, relacionadas dialeticamente com a configuraçom dum imaginário sociocultural nacionalista e com a existência de défices de autonomia no sistema literário em todos os níveis (discursivo, institucional e social). A esta situaçom correspondeu no campos dos estudos literários umha série de práticas e estratégias que afetam tanto à definiçom do objeto de estudo como à aplicaçom de teorias e metodologias concretas, igualmente condicionadas por umha funcionalidade nacionalista. Se bem que a identificaçom de traços comuns no corpus textual definido como próprio, a delimitaçom de “parámetros sociopolíticos emblematicamente representados por un espacio nacional” ou o reconhecimento dumha certa institucionalizaçom social entendida como equivalente à sua autonomia discursiva (González-Millán, 1995: 71) fôrom critérios habituais no campo dos estudos literários galegos e em campos submetidos a condicionantes análogos, a crítica de González-Millán procurou precisamente advertir do paradoxo de que muitas das práticas agora caraterizadas atentavam, na realidade, contra a institucionalizaçom autónoma do campo.

A aplicaçom de certos preceitos da sociologia marxista, sempre em combinaçom com a perspetiva nacionalista, desenvolvida nas últimas três décadas por autores como Francisco Rodríguez ou Pilar García Negro e, em geral, polo grupo de investigadores/as agrupados em torno a umhas mesmas instituiçoms como a Área de Filologias Galega e Portuguesa da Universidade da Corunha ou a Asociación Socio-Pedagógica Galega, constituem o núcleo mais importante deste tipo de aproximaçoms, com atividade e reconhecimento importantes em áreas nom especificamente académicas, sobretudo naquelas pertencentes aos subcampos sociais e culturais vinculados com o nacionalismo institucionalizado e o Bloque Nacionalista Galego (Martínez Tejero, 2014:

160-163). Nom devemos, porém, restringir esta referência ao nacionalismo no campo dos estudos literários galegos, só às agentes, grupos e redes mencionados. Na verdade, e precisamente polas especiais condições (faemos de dependência, heteronomia, subalternidade ou outros conceitos) que tenhem condicionado o campo da cultura galega nas últimas décadas, nom é raro que o habitus da/o investigadora comprometida/o se nutra (de forma mais ou menos consciente, de forma mais ou menos explícita) de todas ou de parte das práticas agora referidas.

Umha reformulação do papel atual dos estudos literários e, em geral, das Humanidades clássicas foi articulada a partir da noção de *transferência*, relacionada agora com a capacidade da pesquisa para encaixar noutro modelo de utilidade e para fornecer outro tipo de serviços às sociedades com que se vincula. Aspiram estes modelos a umha configuração científica dos estudos literários, a umha orientação destes para o âmbito das Ciências Sociais e dos estudos gerais sobre a Cultura (menorizando, portanto, o estatuto privilegiado que a literatura continua a ter como objeto de estudo) e, em definitivo, a umha remodelação substantiva das relações entre campo académico e campo social. Essa redefinição, formulada, por exemplo, nos artigos de Elias Torres (2012a, 2012b) aborda a necessidade de incorporar parâmetros de cientificidade e objetividade nos estudos sobre literatura e sobre cultura, mas também de definir fórmulas inéditas para as incorporar nos entramados socioculturais, económicos e tecnológicos atuais, por exemplo a partir da criação de empresas spin-off, da revalorização social de determinados saberes ou da preferência pola configuração de equipas de trabalho multidisciplinares e colaborativas.

A última referência que será introduzida ter a ver com o reconhecimento dos estudos literários galegos como domínio científico legitimado, institucionalizado e homologado internacionalmente. Nesta última perspetiva som de especial interesse o trabalho realizado pola Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG), por determinados Centros de Estudos Galegos situados em universidades fora da Galiza e, finalmente, entre outros elementos que poderiam ser ressaltados, pola participação de investigadoras/es galegas/os em redes de pesquisa internacional. A descontínua presença de áreas de estudos galegos em departamentos de estudos hispánicos, ou departamentos de estudos hispánicos e portugueses tivo mais importância nos campos académicos norte-americano e britânico –presença para a qual a criação da AIEG supujo em origem umha tentativa de institucionalização e visibilização, que continua na atualidade alargada a outras esferas internacionais, a europeia e a sul-americana, sobretudo. O principal atrativo desta tendência foi a aplicação

de epistemologias, teorias e metodologias inéditas nos estudos literários galegos, ainda que nem sempre (como explicou Arturo Casas, 2002, ao se referir ao trabalho de González-Millán e Figueroa) com um diálogo suficientemente produtivo com as pessoas dedicadas à investigação nas instituições galegas. Noutra ocasiões produziu-se umha simplificação ou negligência da complexidade dos processos literários e culturais estudados.

Quer através da AIEG, da atividade de alguns Centros de Estudos Galegos ou da participação em redes, convocatórias científicas ou publicações de âmbito internacional, o reconhecimento da literatura e da cultura galegas como objeto de estudo legitimado, a sua consideração como elemento rendível em análises de tipo comparatista ou focados no estudo da diferença, a subalternidade ou o conflito culturais, ou, entre outros elementos, a sua potencialidade como elemento capaz de catalisar tanto a formulação de novas perguntas investigadoras quanto a inovação metodológica e analítica, parecem alguns dos pilares mais sólidos deste conjunto de programas. Entendendo neste caso que os objetivos e práticas agora referidas podem contribuir, de forma explícita ou implícita, de forma primária ou secundária, para o reconhecimento da cultura galega como cultura diferenciada e da sua comunidade humana como sujeito histórico e político, e que é nesse sentido que nos podemos aproximar da noção de compromisso. É preciso não esquecer, aliás, que em nenhum caso devemos considerar que, devido à sua particular condição heterotópica, as investigações vinculadas a esta quinta referência agora descrita permanecem alheias aos fatores referidos com anterioridade (autonomia, normalização, nacionalismo e transferência).

De alguma maneira, esta última reflexão pode e deve ser aplicada ao conjunto do trabalho. As cinco referências introduzidas não constituem posições fixas, nem servem para definir por si soas e de forma absoluta a posição ou a trajetória de nenhum/ha agente do campo dos estudos literários galegos. Umha combinação dinâmica e sempre relativa de várias das referências conceituais poderá talvez oferecer melhores resultados nessa análise. É imprescindível levar em conta que o grau de compatibilidade entre elas é desigual e que, nalguns casos, essa compatibilidade só poderia ser identificada de forma paradoxal. O avanço numha proposta de melhor definição conceitual, da identificação não só de práticas senão também de agentes e grupos concretos que possam ser vinculados a umha ou outra referência, até a elaboração dumha cartografia do campo dos estudos literários galegos de acordo com estes e outros critérios, são tarefas para as quais este trabalho pretendeu ser só um primeiro contributo, aberto ao debate e à crítica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boschetti, Anna (dir.) (2010). *L'Espace cultural transnational*. Paris: Nouveau Monde.
- Bourdieu, Pierre (2003). "L'objectivation participante". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*: 150 (1), 43-58.
www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2003-5-page-43.htm. Acesso: 12/10/2015.
- Casas, Arturo (2002). "Antón Figueroa: *Nación, literatura, identidade. Comunicación literaria e campos sociais en Galicia*". *A Trabe de Ouro*: 49, 115-123.
- Figueroa, Antón (2001). *Nación, literatura, identidade*. Vigo: Xerais.
- González-Millán, Xoán (1995). "Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudo institucional da literatura galega". *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1994*, 67-81.
- González-Millán, Xoán (1998). "A reconfiguración do espacio literario galego actual: transformacións e desafíos". Manuel F. Vieites (ed.). *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais, 15-32.
- Lourido, Isaac (2014). *Livros que nom lê ninguém. Poesia, movementos sociais e antagonismo político na Galiza*. Compostela: Através Editora.
- Martínez Tejero, Cristina (2014). *Discursos sobre Galaxia. Conhecimento construído e novas perspectivas de análise em Ciências Humanas para sistemas em processo de emergência*. Tese de doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela. Inédita.
- Rodríguez Sánchez, Francisco (1990). *Literatura galega contemporánea. Problemas de método e interpretación*. Vila Boa: Edicións do Cumio.
- Samartim, Roberto (2011). "A construción do conhecimento pola Historiografía literaria dum sistema deficitário (o caso galego para 1974-1978)". *Vere-das*: 16, 177-210.
- Thiesse, Anne-Marie (1999). *La Création des identités nationales. Europe XVIIIe-Xxe siècle*. Paris: Editions du Seuil.
- Torres Feijó, Elias (2006). "Para uma revisom da Historiografia literaria. Objecto de estudo e métodos". Maria Eunice Moreira e Luiz Roberto Velloso Cairo (orgs.). *Questões de crítica e historiografia literaria*. Porto Alegre: Nova Prova, 121-133.
- Torres Feijó, Elias (2012a). "Reorientação dos estudos literários para a aplicabilidade e a transferência: da feitiçaria para a medicina e os capitais em jogo". *Revista da UFG*: XIII, 154-173.

- Torres Feijó, Elias (2012b). “Planejamento da cultura: pesquisa fundamental e criação de empresas spin off/out”. En Rubén Camilo Lois González *et al.* (eds.). *Planificación y estrategias territoriales en la sociedad actual*. [Corunha]: AGALI Asociación, D.L., 388-412.
- Tötösy de Zepetnek, Steven (1992). “Systemic Approaches to Literature. An Introduction with Selected Bibliographies”. *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*: 19 (1/2), 21-93.

As culturas colonizadas fronte ao espello. Boubacar Boris Diop e o caso do Senegal

*Las culturas colonizadas frente al espejo.
Boubacar Boris Diop y el caso del Senegal*

*Colonized cultures in front of the mirror.
Boubacar Boris Diop and the case of Senegal*

María Obdulia LUIS GAMALLO

mluis@udc.es

Universidade da Coruña

RESUMO

Nos sistemas literarios postcoloniais plantéxanse a cuestión da identidade e o problema da supervivencia das linguas nacionais para poder definir unha determinada literatura como nacional. Dentro deste contexto analizarase a situación do Senegal a partir do pensamento e da obra de Boubacar Boris Diop.

Palabras chave: Sistemas literarios postcoloniais, culturas colonizadas, Boubacar Boris Diop, Senegal.

RESUMEN

En los sistemas literarios postcoloniales se plantean la cuestión de la identidad y el problema de la supervivencia de las lenguas nacionales para poder definir una determinada literatura como nacional. Dentro de este contexto se analizará la situación del Senegal a partir del pensamiento y de la obra de Boubacar Boris Diop.

Palabras clave: Sistemas literarios postcoloniales, culturas colonizadas, Boubacar Boris Diop, Senegal.

ABSTRACT

In postcolonial literary systems it is common to raise the question of identity and the problem of the survival of the national languages in order to define a given literature as “national”. From this point of view, the situation of Senegal will be analysed, using Boubacar Boris Diop’s thinking and works.

Keywords: Postcolonial literary systems, Colonized cultures, Boubacar Boris Diop, Senegal.

Este traballo é dalgún xeito unha maneira de renderlle homenaxe a Antón Figueroa, o profesor de literatura francesa que marcou a miña traxectoria intelectual e profesional e que me orientou do eido da filoloxía española á literatura comparada e a me interesar paseniñamente polas literaturas periféricas ou minoritarias.

O meu agradecemento e recoñecemento á grande persoa que é Antón, á súa honestidade e humildade, á súa axuda desinteresada no eido do profesional e do persoal.

1. Colonización e conflito lingüístico. A cuestión das literaturas nacionais

A Galiza e o continente africano teñen en común unha historia marcada pola imposición dunha lingua considerada superior ou A en detrimento das linguas autóctonas ou B, provocando o silencio intelectual, a imposición dunha cultura allea que acaba por substituír á propia e a aparición dun conflito lingüístico ou diglosia, entre dúas linguas, A e B, que asumen diferentes funcións no seo da sociedade. A cultura minoritaria ou B, marxinalizada no eido da escrita, sexa por prohibición expresa das autoridades políticas, sexa polas dificultades ou reticencias que atopa no eido do ensino e nas universidades, sobrevive grazas á oralidade da man de griotes ou cantadeiras.

A primeira invasión exterior do continente africano prodúcese no século XVI e a escravitude frea a historia do continente. Coa colonización, o sistema económico e político autóctono é substituído por un sistema alleo e os africanos convértense en seres alienados: un pacto colonial que segue aínda vixente na actualidade, tras as independencias, e que instala o continente nunha lóxica de dependencia fronte a Europa como proveedor de materias primas e importador de produtos manufacturados (Ki-Zerbo, 2003). Esta lóxica económica repercute no cultural e na visión negativa que Europa ten do continente africano. Así o indica o historiador senegalés Joseph Ki-Zerbo:

J'ai l'impression que l'Europe n'arrive pas à concevoir que l'Afrique puisse jouer un rôle bénéfique pour l'humanité. L'Europe continue à se voir principalement dans le miroir du XIX^e siècle. Elle réduit l'itinéraire de l'Afrique aux dernières décennies où l'Afrique a été colonisée et mal décolonisée. Tant qu'on n'aura pas résolu ce mystère de la difficulté pour l'Europe à sortir de soi, à échapper de soi-même, à aller vers les autres, à les connaître et à les reconnaître, à les comprendre et à adopter un minimum d'altérité, on ne se comprendra pas et tout le monde en pâtira. Personne ne juge qu'il y a quelque chose de positif à tirer de l'Afrique, à l'exception du folklore. Là on concède aux Africains un peu d'imagination. (Ki-Zerbo, 2003: 183-184)

As literaturas periféricas ou colonizadas corren o risco de asumir o papel de cultura B e ofrecer a Europa a imaxe negativa que figura no horizonte de espera do ex-colonizador. Vanse imitar modelos e o outro acaba por instalarse no centro do espello co risco de arrebatarlle ao colonizado unha imaxe de seu. Tras un longo período de colonización como o que sufriron a cultura galega e as diferentes culturas africanas, o intelectual e/ou o escritor corre(n) o risco de instalarse nun proceso, non de recuperación do propio, mais de imitación do alleo. Así o expresa o escritor e intelectual senegalés Boubacar Boris Diop cando se refire ás culturas africanas postcoloniais: á forza de querer imitar ao home branco, de imitar a súa lingua e a súa cultura, o home africano acaba por perder a súa identidade (Diop, 2007: 169). Este é o problema de base de toda cultura B ou colonizada: a asimilación, a perda irrevogable da lingua propia, a folclorización da cultura, a negación de si propio.

Se definir unha literatura nacional dependera dun criterio tan banal como a nacionalidade do escritor, non só estaríamos ante un criterio case xenófobo ou mesmo racista, do mesmo xeito que o sería se excluírmos da literatura africana francófona aos escritores de raza branca. No caso dos sistemas literarios postcoloniais¹, a definición de literatura nacional pasa pola oposición literatura nacional / literatura colonial. Analizar o sistema literario conleva, segundo o profesor Salinas, ter en conta os tres elementos de base da comunicación literaria: emisor (o autor), mensaxe (o texto literario), receptor (o lector). Para poder falar de literatura nacional, os tres elementos teñen que ser diferentes na literatura colonial e na literatura nacional. Agora ben, nas literaturas postcoloniais, o receptor segue a ser o mesmo que nas literaturas coloniais.

¹ Para esta cuestión, poden consultarse os estudos do profesor Francisco Salinas Portugal quen se basea á súa vez nos traballos de Manuel Ferreira que aplica o modelo actancial de Greimas ás literaturas africanas de lingua portuguesa (Salinas Portugal, 1994).

A recepción adquire unha posición privilexiada como elemento ou criterio catalizador do sistema literario dunha nación, condicionando o posicionamento ideolóxico e crítico do escritor (Luis Gamallo, 2003: 441-442). Desde este punto de vista, poderíamos preguntarnos se é posible analizar, dende idéntico punto de vista, a obra dun autor que reside no continente como é o caso de Boubacar Boris Diop, creador dunha obra que se inscribe naturalmente no sistema cultural senegalés, de, por exemplo, Alain Mabanckou, autor congoleño que reside nos Estados Unidos, creador dunha obra portadora dun imaxinario exotizado, adaptado ás esixencias do mercado editorial da metrópole. O primeiro mantén un discurso conflictivo coa ex-colonia, non podería ser doutro xeito, fai proba dunha clara conciencia nacional e coa súa obra e o seu compromiso contribúe a recuperar a dignidade e a cultura do continente. A lingua nese caso é un soporte, un medio de comunicación e de transmisión estética e ideolóxica sen pensar nos lectores potencias. As referencias do texto condúcenos a unha África real. O compromiso é estético e o exótico non ten lugar dende o momento en que, tal e como o suxire Figueroa, o narratorio non é tanto o destinatario do texto como un conxunto de esixencias e de presuposicións que fan posible o funcionamento do mesmo (Figueroa, 1988: 56-57).

Canto a Alain Mabanckou, este autor vive lonxe dos problemas que afectan ao continente, problemas que de feito non aborda nas súas obras, mantén un discurso politicamente correcto coa metrópole, inducido por unha dinámica utilitarista e mercantil, fala claramente ao lector colonial facendo proba dunha auto-irrisión que pode agochar un claro complexo de inferioridade ante a cultura A, un humor “négro-parisien”, segundo Diop, que corre o risco de derivar nun “néo-exotisme un peu snob et tout de même assez peu digne de respect” (Tervonen, 2004: 32). Para Figueroa, cando o lector real incide en exceso na imaxe do lector implícito, o texto devén forzosamente algo exótico. Este lector implícito non está representado, mais a escritura destínase e oríentase aos gustos deste lector, á imaxe que este lector se fai da cultura B, con todos os elementos pexorativos que conleva o de ser unha cultura colonizada (Figueroa, 1988 : 58-59). Así o indica Boubacar Boris Diop cando se refire a estes autores: “[ils] parlent aux Européens et non aux Africains [...] beaucoup d’entre eux sont simplement allés en Europe s’installer auprès de leur public” (Ternoven, 2004: 30).

Isto lévanos a poñer en dúbida a adscripción mesma das literaturas africanas de expresión francesa á categoría de literaturas nacionais.

Por outra banda, atópase o importante corpus da literatura oral nas linguas africanas e o lugar que este ocupa na definición das literaturas nacionais.

A relación case neurótica que ten Francia coa súa lingua² supuxo o sacrificio de toda a literatura oral existente nas diferentes linguas africanas ao mesmo tempo que se impuña o francés no ensino primario cunha clara represión fronte aos nenos que se expresaban na súa lingua materna³.

Poñer o problema da literatura oral supón reconsiderar as fronteiras dos países africanos, invención colonial que non se corresponde con nengunha entidade cultural homoxénea. Para Lidia Kesteloot, as auténticas culturas nacionais están unidas ás etnias, divididas polas fronteiras (que obedecen aos intereses coloniais) en países distintos (Kesteloot, 2009: 440). Esta división fraxilizou a literatura africana que ignorou o importante corpus da literatura oral, o que leva a Kesteloot a afirmar que a cuestión da literatura nacional é estranxeira á realidade africana porque a auténtica identidade pasa pola recuperación da lingua materna. Tras a emancipación colonial esqueceuse un feito esencial, o futuro da linguas nacionais: “¿Podríamos reducir la literatura africana a los textos escritos en francés (o en inglés y portugués) y olvidar el importante corpus de textos transmitidos en las lenguas africanas?” (Kesteloot, 2009: 446). Para a investigadora, o grande erro, dende 1965, ao momento en que se emprende o proceso independentista, foi o de sacrificar as linguas nacionais e marxinalizadas á mesma categoría que ocupaban durante a época colonial. Non é de estrañar que os países francófonos desenvolveran, segundo a investigadora, un trauma cultural que se pode manifestar como segue:

- 1) Ignorancia expresa da cuestión lingüística por parte dos escritores máis alienados. Moitos destes escritores residen fóra do continente;
- 2) Culpabilidade ante o feito de escribir en francés mais imposibilidade de substituír a lingua A pola lingua propia. Son as “conciencias lingüísticas infelices”, como as define Ricard (Kesteloot, 2009: 449), escritores conscientes da súa alienación mais incapaces de romper coa colonia, que asumen en moitos casos o multilingüísmo como unha riqueza. Así o expresa o escritor Tchicaya U’Tamsi: “J’assume un environnement. Je

² Francia chegou ao extremo de negar, en 1994, o conflito ruandés entre hutús e tutsis antes de deixar o bastión francófono ao seu eterno rival anglosaxón.

Para comprender a complexidade deste conflito e a responsabilidade do goberno francés pódense consultar Diop (2007: 15-85) e Luis Gamallo (2012).

³ A diferenza do que ocorreu nos países colonizados pola Francia, o ensino nas colonias inglesas e no ex-Congo belga, levouse a cabo nun primeiro tempo nas linguas autóctonas para pasar despois ás linguas coloniais. Esta política menos agresiva e menos destrutora para as elites africanas permitiu preservar as tradicións e as estruturas feudais e tribais que se utilizaron para reinar no chamado “indirect rule” (goberno indirecto).

me dis mon déchirement est vrai. Je réserve ma révolte pour d'autres tragédies" (Ricard, 1995: 176);

- 3) Diglosia, escritores que viven entre dous rexistros lingüísticos: usan a lingua A, o francés, para a vida intelectual e a lingua B, as linguas africanas, para a vida social e familiar. A relación do escritor coa sociedade ponse en termos de ruptura e o escritor ten que mostrar unha grande destreza coa lingua A para que esta chegue a expresar o seu mundo interior;
- 4) Agresividade fronte á lingua colonial, escritores que marcan de xeito intencionado o francés co acento africano, co vocabulairo e a sintaxe das linguas africanas (o caso de Ahmadou Kourouma);
- 5) Toma de conciencia definitiva e uso na escrita das linguas africanas (Boubacar Boris Diop en *Doomi golo*, a súa primeira novela escrita en wolof). Mais, para Ricard, a toma de conciencia tampouco resolve o problema, xa que este é moito máis complexo: "De cette responsabilité les romanciers africains sont très conscients. Ils veulent mettre fin au statut subalterne de leur écriture et savent qu'ils ne le pourront qu'en échappant au statut dépendant et périphérique de leur langue, en prenant donc en mains leur histoire" (Ricard, 1995: 225).

Ignorancia do problema lingüístico, culpabilidade, diglosia, agresividade, toma de conciencia: a conciencia lingüística dos falantes dunha comunidade multilingüe ou diglósica pode evolucionar por diferentes etapas, máis a solución reside na lingua, no paso do seu estatuto dependente e periférico ao estatuto da lingua A. De aí que intelectuais como Cheikh Hamidou Kane, Cheikh Anta Diop ou Boubacar Boris Diop consideren que non se pode pensar no futuro das nacións africanas e do seu lugar no diálogo intercultural e na mundialización se antes non se resolve o problema lingüístico. Mentres a sociedade senegalesa siga albergando unha elevada taxa de analfabetismo non se poderá, nin determinar a nacionalidade literaria dun conxunto onde se inclúen as obras de autores que comparten unha mesma nacionalidade, nin determinar a conciencia colectiva de integración nun conxunto denominado "literatura nacional", nin reivindicar un patrimonio recoñecido como propio, nin unha tradición portadora de identidade, nin poderá existir unha literatura onde o escritor poda imaxinar o seu público e expresar as súas conviccións máis profundas baseadas nas súas vivencias persoais e nas súas emocións máis íntimas. Mentres todos estes elementos non aparezan determinados, o colonizador continuará a falar no canto do autor africano, impondo os seus

critérios editoriais, aniquilando todo espírito crítico ou transgresivo nun tono do politicamente correcto, contribuíndo a engadir as necesarias doses de exotismo ou de folclore que impoñen os premios e/ou o público parisino. Atopamos idéntica situación noutras literaturas minoritarias ou periféricas como é o caso da galega, rexida por cuestións de recepción literaria (pensemos sobre todo nos autores que se autotraducen ao castelán) ou pola lóxica dos premios (Luis Gamallo, 2003: 87-90).

Malia todas as agresións do sistema colonial contra as linguas africanas, estas mantiveron a súa vitalidade, aínda que ficaron relegadas esencialmente á oralidade.

2. Boubacar Boris Diop fronte á situación lingüística do Senegal: algunhas pautas de reflexión

O sistema colonial francés mantivo unha política lingüística agresiva co desexo de impor o francés nas súas colonias e de paso limitar a importancia que ía cobrando o inglés no seu espallamento polo mundo. Ao mesmo tempo era preciso confinar as linguas autóctonas a un uso cada vez máis minoritario (Luis Gamallo, 2014).

Tras o fracaso da escolarización masiva da poboación en francés, sexa porque Francia non dispuña dos medios económicos necesarios para levala a cabo, sexa por falta de vontade política, o poder colonial reservou o francés a unha élita colonizada que se encargaría co tempo de impolo ao resto da poboación como lingua A. Mais, este proxecto fracasou, provocando a aparición dun pobo semianalfabeto (Lagarriga, 2009). O francés, lingua oficial do Senegal, é a lingua da escola, da administración, do mundo industrial e mercantil mais só a fala o 5% da poboación, unha elite minoritaria. O wolof⁴, lingua nacional do país, maioritaria (estímase que o 90 % da poboación senegalesa se expresa nesta lingua), fica dobremente marxinalizada, a nivel lexislativo, porque non ten o estatuto de lingua oficial e no ensino, que se segue a impartir en francés. A colonización deu orixe a unha sociedade fracturada a nivel lingüístico.

⁴ O wolof conta, na actualidade, cun alfabeto de caracteres latinos. O intelectual senegalés, Sembène Ousmane, adaptou o alfabeto en caracteres árabes do wolof tradicional para que os intelectuais senegaleses, alfabetizados en francés, puidesen recuperar por escrito todo o que ata entón pertencía ao dominio da oralidade.

No caso do Senegal como no doutras ex-colonias, a lingua está lonxe de determinar a nacionalidade literaria. A lingua é só un medio de expresión que non conleva identidade algunha xa que estamos a falar dunha lingua A, da lingua da colonia. O feito de que as linguas colonizadas non foran erradicadas ou que a alfabetización da sociedade en francés non tivera o éxito esperado, condena a sociedade senegalesa a unha diglosia de consecuencias nefastas para a poboación e para o futuro das linguas africanas: nas grandes cidades, como Dakar, o wolof e o francés mistúranse nun dialecto que ameaza a integridade das dúas linguas.

Boubacar Boris Diop, intelectual e escritor senegalés, é moi crítico coa afiliación lingüística das literaturas africanas. Contrario a toda forma de dominación e aos estereotipos do afro-pesimismo occidental (Luis Gamallo, 2012: 131), o escritor puxa a forza da súa escritura e do seu imaxinario na cultura wolof e o tema da memoria, tanto da memoria colectiva como individual, é unha constante na súa obra, na que o real e os mitos se imbrican nunha mesma dimensión histórica e política fronte a un neocolonialismo de poder. Diop é consciente que mesmo se el escribe na mesma lingua que outros escritores da metrópole, o seu imaxinario, as súas inquedanzas, a súa maneira de ver o acto literario, non teñen nada en común:

Le grand paradoxe, c'est que la langue qui semble être tout en littérature, quand j'y regarde bien, parfois je me dis qu'elle n'est... rien! Pourquoi? Je ne prends n'importe quel auteur de langue française. Mettons Amélie Nothomb, ou je ne sais qui: des auteurs dont on parle. Cette dame écrit en français, et moi j'écris en français. Mais nos textes n'ont absolument rien à voir. J'ai plus en commun avec un Angolais qui écrit en portugais: nous avons le même univers, les mêmes préoccupations, le même type de société. (Seddik, 2009)

A cuestión da lingua leva a non poucos escritores africanos, sobre todo francófonos, a sentirse na obriga de xustificar o feito de escribir nunha lingua estranxeira (Diop, 2007: 163-172). Salvo en contadas ocasións, como é o caso do keniano Ngũgĩ Wa Thiong'o ou do senegalés Cheikh Aliou Ndao, os escritores africanos son en xeral reacios a utilizar as linguas africanas. Para Diop, non se trata só dun problema de recepción ou de temor ao aislamiento, é sobre todo cuestión da alienación cultural e lingüística sufrida durante séculos, de maneira que, non só en Occidente, senón tamén en África, existen moitas reticencias a crer nas posibilidades das linguas africanas para expresar o universo interior do escritor.

Nestas condicións, o escritor africano publica en París, no seo dunha institución que impón os seus códigos, os seus tipos de linguaxe e unhas temáticas comerciais que ofrecen a imaxe, segundo Diop, de “une Afrique un peu folklorique, un peu dérisoire” (Seddik, 2009). De aí que o escritor senegalés rexeite a literatura escrita nas linguas europeas como unha “literatura de transición”, unha literatura impregnada de folklore, “le français de nos amis d’Afrique” (Azam Zanganeh, 2010) co horizonte de espera que isto supón. Outros intelectuais adoptan unha posición máis radical e rexeitan a literatura afroeuropea como non africana. Algúns escritores pensan que é preciso misturar as linguas⁵, como símbolo de diferenciación. Esta situación conduce ao escritor a pór en dúbida o peso da lingua como elemento fundamental de diferenciación e de adscripción dunha literatura a unha determinada comunidade lingüística.

O concepto de “conciencia lingüística”, que o investigador Alain Ricard aplica ás literaturas da África negra (Ricard, 1995), define o lugar que cada lingua ocupa na conciencia dos escritores marcados pola diglosia, a mestizaxe e a multiplicidade lingüística. A imaxe cultural e lingüística herdada do colonialismo segue a condicionar as mentalidades, o que leva a moitos intelectuais senegaleses a prohibirlle aos fillos falar wolof ou a moitas escolas privadas do país a reproducir aínda hoxe os esquemas da época colonial. O escritor Ousandare, citado e comentado por Ricard, conta a súa experiencia na escola colonial:

La langue de l’école était irrévocablement européenne; la langue africaine était le vernaculaire (au sens latin: langue d’esclave). Des châtiments multiples attendaient ceux qui le parlaient, allant de la douzaine de coups de canne, jusqu’à l’expulsion de l’école: dans mon école un élève fut même puni pour avoir sifflé en yorouba!”.

Notre écrivain a grandi par conséquent non seulement sans pouvoir parler sa langue maternelle, mais ayant en plus honte d’elle... Quand un écrivain ne peut pas écrire son nom dans sa langue, comment peut-on s’attendre à ce qu’il écrive pour que son peuple y entende sa voix? (Ousandare, 1986: 15, citado en Ricard, 1995: 176-177)

A situación podería ser similar en todas as literaturas da francofonía, termo que por outra banda non fai referencia a ningunha lingua en particular,

⁵ Foi o caso de Ahmadou Kourouma, moi criticado polo intelectual senegalés, Cheikh Hamidou Kane. Unha iniciativa que se converte, segundo Diop, nun “aveu d’impuissance” (Diop, 2007: 167).

mais á situación lingüística das antigas colonias que teñen aínda hoxe o francés como lingua oficial. Os escritores da francofonía van utilizar nos seus libros a lingua que falan e ouven todos os días. Mais esta situación é diferente para a maioría dos autores africanos que residen no continente, como é o caso do propio Diop que se expresa de cotío en wolof. En consecuencia, o desfase que aparece entre o universo da escritura e o da palabra é excepcional: o escritor africano exprésase nunha lingua emprestada, moi académica, incapaz de reflexar as evolucións lexicais e sintácticas, sobre todo do medio urbano. O escritor utiliza o código A, o código da cultura, da abstracción, do non cotián, para expresar o cotián que pertence ao código B. Non resulta anodino que o escritor acabe por evadirse cara o mito ou a historia como é o caso do propio Diop e o de moitos escritores galegos. O escritor respecta a lingua colonial, a lingua A, e fai todo o que está na súa man para que o lector perciba esta lingua como simple vehículo de expresión. Ao non existir ningunha connotación diglósica, o problema non se pon dende o punto de vista do código.

Resulta evidente que a prioridade é alfabetizar a sociedade (só se aprende a ler unha vez, pouco importa que se faga na lingua A ou B), para logo pensar en normalizar. Mais este proceso conleva traballar as consciencias para que a lingua na que se expresa o escritor se despoxe da visión negativa inculcada polo colonizador. Segundo Ricard (2003), a idea de que é fácil escribir na lingua na que o escritor se expresa a cotío é demasiado simplista: a conciencia do escritor está marcada pola lingua da escola e pola colonización. Isto explica que o campo literario, como foi o caso da literatura galega a comezos dos anos oitenta (Luis Gamallo, 2003: 241-271), se reduza a relatos curtos ou a novelas de talla reducida e que lle falte a diversidade que lle confire a presenza de memorias, confesións, diarios, ensaios ou obras nas que o escritor expresa a súa propia concepción do acto literario, os mecanismos da ficción (Diop, 2007: 167). Ante tal situación, o investigador Alain Ricard pregúntase: “qu’écriture alors si la langue de l’intimité n’est pas celle de la littérature?” (Ricard, 1995: 6).

No caso do Senegal, introducir a diglosia nos textos non reflexaría a situación lingüística do país, como no caso galego (Luis Gamallo, 2003: 138-154 e 2004), nin conlevaría a eliminación do conflito (Figuroa, 1988: 51). Tampouco é a solución, segundo Diop, porque o escritor corre o risco de escribir nun francés “bamboula” (Azam Zanganeh, 2010), coas connotacións negativas que isto conleva: a lingua francesa é un dos pilares no que se asenta a identidade francesa (se é que esta existe), o seu poder económico e cultural en decadencia fronte ao veciño anglosaxón e, sobre todo, a criba por excelencia da sociedade francesa e separación inevitable entre a metrópole (onde se fala e

se escribe nun francés pulido e académico) fronte ás colonias (“le petit nègre”, o francés que acaba por ser un criollo ao se misturar coas linguas locais). Para o escritor senegalés, a solución pasa polo respecto das dúas linguas, a lingua A e a lingua B, e pola alfabetización da poboación maioritariamente analfabeta.

O escritor, disposto a subordinar a súa obra á cuestión nacional e preocupado sobre todo pola recepción do texto, ten dificultades para expresar o seu universo máis íntimo e persoal e a cuestión do compromiso tórnase inevitable:

Le créateur africain a un double public. Sa volonté de se faire entendre de l’opresseur est au moins aussi forte que celle d’améliorer le sort de ses compatriotes. Née sous le signe de la protestation collective, la littérature africaine s’est toujours méfiée de l’Art pour l’Art. Elle est moins intéressée par la réalisation de belles œuvres individuelles que par l’urgence de résoudre les problèmes sociaux. [...]

La situation n’est cependant pas la même dans toutes les anciennes colonies. [...]

Québécois, Wallons et Suisses romands peuvent se réclamer d’une culture française qui les renvoie à un passé parfois assez récent. Il n’en est pas de même pour les Africains. La place qui leur est assignée dans cette famille fort bigarrée est essentiellement politique. Ils y restent pour deux raisons: on a besoin d’eux pour faire nombre et leurs dirigeants n’osent pas déplaire à Paris. Tout devrait pourtant les éloigner de l’ensemble francophone: la géographie, un passé douloureux, la situation économique, les modes de vie et même... la langue! (Diop, 2007: 164-165)

A cuestión do compromiso parece ser indisociable das literaturas menores ou periféricas sen provocar a unanimidade entre os escritores, situación que achega a literatura galega (Luis Gamallo, 2003: 191-201) ou a literatura negro-africana (Mongo-Mboussa, 2004: 5) de calquera outra literatura que compartira as mesmas inquedanzas. Ardua tarefa para os autores que defenden o compromiso, disociar a estética da ética. Boubacar Boris Diop sitúa a cuestión da lingua no centro das súas preocupacións literarias (Tervonen, 2004: 35) e interrógase sobre o lugar que ocupan as linguas nacionais no proceso de creación, sobre as relacións entre o centro e a periferia, sobre o papel do escritor nas zonas máis violentas de África:

la littérature africaine a une sorte de tare originelle qui fait également sa noblesse, elle est née de la volonté très juste de dire non à la négation culturelle et à la colonisation. Et malheureusement nous ne sommes toujours pas sortis de ce tête-à-tête finalement très ancien avec l’Occident. (Tervonen, 2004: 30)

Outros autores, é o caso de Alain Mabanckou (Mabanckou, 2004) rexeitan o compromiso no nome da estética, e considera que os escritores non teñen ningún poder contra as desgracias que azoutan o continente. Mabanckou pensa que o compromiso, levado ao seu extremo, corre o risco de imporlle á escritura unha categorización veciña do perigoso concepto de autenticidade que acabaría por distinguir “les «vrais» et les «faux» (écrivains) africains” (Cazenave, 2004: 62). O poeta e escritor malgache, Jean-Luc Raharimanana, responde a Mabanckou defendendo o compromiso do escritor africano que non pode eludir a súa responsabilidade coa historia e que tarde ou cedo ten que afrontar o espello: “Nous pourrions nous enfuir longtemps, nous ne pourrions pas nous échapper de nous-mêmes” (Raharimanana, 2004: 50). As literaturas africanas de expresión francesa sofren do feito de seren consideradas literaturas menores ou periféricas, malia o feito de estaren escritas nunha lingua A, e do foso que as separa do seu público: “Où nous situer? Dans la littérature française? Dans la littérature africaine d’expression française? Dans les littératures nationales? Dans la littérature de la diaspora africaine?” (Raharimanana, 2004: 50).

Por outra banda, a profesora e investigadora Odile Cazenave considera que moitos autores resistense a utilizar o concepto de compromiso co temor de ver o traballo estético relegado a un segundo plano en detrimento do valor testemuñal do texto (Cazenave, 2004: 62). Para analizar o concepto de compromiso na actualidade, a investigadora considera que é preciso partir de diferentes parámetros de análise como son o xeneracional, o espacial ou o xenérico co fin de constituir novas perspectivas de lectura. A diversificación é evidente dende os tres parámetros, mais, o que pon máis cuestións é, sen dúbida, o do espazo de escritura. Sexa o continente africano, sexan Europa ou os Estados Unidos, cada espazo repercute no texto, na toma de conciencia do escritor e na recepción do mesmo, os tres elementos que constitúen a base da comunicación literaria. Segundo o espazo, o lector vai proceder a unha determinada decodaxe do texto e o escritor, segundo como opere a súa toma de conciencia, vai adaptar a súa escritura ao lector. Un texto como *Doomi golo* (*Les petits de la guenon*, aínda que está por estudar a diferenza entre o orixinal en wolof e a autotradución de Diop ao francés) pode evocar diferentes leituras, segundo que o lector sexa coñecedor da realidade do continente ou non. Entre os primeiros habería que distinguir aqueles que son capaces de descodificar e asumir como tal o compromiso do autor, daqueles outros para os que as referencias son máis nostálgicas que militantes. Esta descodificación sería imposible, agás cando aparece de xeito explícito, para un lector alleo á reali-

dade do continente. O universo ficcional do escritor representa unha África real moi achegada á realidade do contexto socio-político, un universo anclado na cultura e nas tradicións africanas, punto de partida para que os africanos, como o subliña Diop, deixen de imitar a Occidente, sexan capaces de mirarse no espello sin rexeitar a súa imaxe.

3. A xeito de conclusión

O problema lingüístico que certos escritores e intelectuais poñen nun segundo plano é, segundo Boubacar Boris Diop, o eixo no que se asenta o futuro das sociedades africanas (Diop, 2007: 167). A lingua non determina a nacionalidade literaria mais é fundamental para o futuro dunha nación e o seu principal sinal de identidade (Luis Gamallo, 2012: 138-139). Diop considera que as linguas nacionais son a chave que fará posíbel a unificación e liberación dos pobos africanos e a restauración da conciencia histórica na continuidade. De aí que a alfabetización da poboación en wolof, sexa unha prioridade: alfabetizar para logo normalizar.

A diferenza das literaturas consolidadas, sen inquietude lingüística ou política maior, as literaturas menores ou periféricas (como é o caso das literaturas africanas ou da literatura galega) (Luis Gamallo, 2003: 64-69), alían compromiso e liberdade como xerme no que se asenta o seu deber de memoria, como testemuñas dun tempo e dun espazo para as futuras xeracións.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azam Zanganeh, Lila (2010). "Interview de Boubacar Boris Diop" basé sur l'article, "Une littérature de transition". *Le monde des livres*: 15/04/2010 <http://www.gingembre.over-blog.fr/article-interview-de-boubacar-boris-diop---par-lila-azam-zanganeh-49030052.html>. Acceso: 13/12/2011.
- Cazenave, Odile (2004). "Paroles engagées, Paroles engageantes". *Africultures*, 59: 59-65.
- Diop, Boubacar Boris, Odile Tobner e Verschave, François-Xavier (2005). *Nérophobie*. París: Les Arènes.
- Diop, Boubacar Boris (2007). *L'Afrique au-delà du miroir*. París: Philippe Rey.
- Diouf, Mamadou (2001). *Histoire du Sénégal (Le modèle islamo-wolof et ses périphéries)*. París: Maisonneuve & Larose.

- Figuerola, Antón (1988). *Diglosia e texto*. Vigo: Xerais.
- Gauvin, Lise (1997). *L'écrivain francophone à la croisée des langues (entretiens)*. Paris: Karthala.
- Kesteloot, Lylian (2009). *Historia de la literatura negroafricana (Una visión panorámica desde la francofonía)*. Madrid: El Cobre Ediciones.
- Ki-Zerbo, Joseph (2003). *A quand l'Afrique (Entretien avec René Holenstein)*. Paris: Editions de l'Aube.
- Lagarriga, Dídac P. (2009). "Entrevista a Boubacar Boris Diop a propósito de su libro *África más allá del espejo*".
http://www.aulainternacional.org/print.php3?id_article=3595.
 Acceso: 1/12/2011.
- Luis Gamallo, María Obdulia (2003). *Emergence d'un nouveau roman en Galice (idéologie, esthétique, imaginaire)*. Tese de doutoramento. Paris III, Sorbonne Nouvelle. Inédita.
- Luis Gamallo, María Obdulia (2004). "Le roman comme reflet de la réalité diglossique en Galice". En Christian Lagarde (ed.), *Écrire en situation bilingue*. Vol. I: Communications. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- Luis Gamallo, María Obdulia (2012). "*Murambi, le livre des ossements: la tradition orale au service d'une histoire dite nationale*". *Anales de Filología Francesa*: 20, 129-139.
- Luis Gamallo, María Obdulia (2014). "Conflicto lingüístico y compromiso político en la literatura africana. Boubacar Boris Diop". En *Les mondes du français (XXI Colloque de l'Association de Professeurs de Français de la Universidad Española, Barcelone 23, 24 et 25 mai 2012)*. Barcelona: Universidade de Barcelona.
- Mabanckou, Alain (2004). "L'Amérique noire à N'Djaména (Correspondance)". *Africultures*: 57.
<http://www.africultures.com>. Acceso: 16/06/2015.
- Mongo-Mboussa, Boniface (2004). "L'inutile utilité de la littérature". *Africultures*: 59, 5-11.
- Raharimanana, Jean-Luc (2004). "Sortir des bois". *Africultures*: 59, 47-50.
- Ricard, Alain (1995). *Littératures d'Afrique noire (des langues aux livres)*. Paris: Karthala.
- Ricard, Alain (2004). "Au Tchad, sous les étoiles". *Africultures*: 59, 21-25.
- Salinas Portugal, Francisco (1994). *Rosto negro. O contexto das literaturas africanas*. Santiago de Compostela: Laiovento.

Seddik, Raouf (2009). “Rencontre avec Boubacar Boris Diop: ‘La traduction comme conquête littéraire de l’oralité’”.

<http://www.tunizien.com/130461-tunisie--rencontre-avec-boubacar-boris-diop>. Acceso: 10/01/2012.

Tervonen, Taina (2004). “A la découverte de notre innocence. Entretien avec Boubacar Boris Diop”. *Africultures*: 59, 30-38.

A tradución entre as culturas minorizadas e a cultura galega. Intercambios contemporáneos

***La traducción entre culturas minorizadas y la cultura gallega.
Intercambios contemporáneos***

*Translation between other minority cultures and Galician culture.
Contemporary exchanges*

Ana LUNA ALONSO

aluna@uvigo.es

Universidade de Vigo, Grupo BITRAGA

Iolanda GALANES SANTOS

iolag@uvigo.es

Universidade de Vigo, Grupo BITRAGA

RESUMO

Esta contribución ten por obxecto definir o papel da tradución literaria contemporánea na cultura galega. A nosa análise céntrase no novo período de rexurdimento iniciado en torno á década de 1980 do pasado século, sen agochar referencias anteriores. Partimos dos exhaustivos datos de tradución compilados no *Catálogo da Tradución Galega* (grupo de investigación BITRAGA), para analizármolos á luz das teorías sociolóxicas da cultura (Even Zohar, Bourdieu, Casanova e Sapiro) e das súas aplicacións ao campo literario galego (Figueroa, González-Millán). Interéstanos analizar como se relaciona unha cultura minorizada, como a galega, con outros espazos culturais, especialmente con aqueles cos que comparte a condición de minorización.

Palabras chave: Tradución literaria, minorías, diglosia, relacións culturais.

RESUMEN

Esta contribución tiene por objeto definir el papel de la traducción literaria contemporánea en la cultura gallega. Nuestro análisis se centra en el nuevo período de “rexurdimento” iniciado en torno a la década de 1980 del pasado siglo, sin obviar referencias anteriores. Partimos de los exhaustivos datos de traducción recopilados en el *Catálogo da Tradución Galega* (grupo de investigación BITRAGA), para analizarlos a la luz de las teorías sociológicas de la cultura (Even Zohar, Bourdieu, Casanova y Sapiro) y de sus aplicaciones al campo literario gallego (Figueroa, González-Millán). Nos interesa analizar cómo se relaciona una cultura minorizada, como la gallega, con otros espacios culturales, especialmente con aquellos con los que comparte la condición de minorización.

Palabras clave: Traducción literaria, minorías, diglosia, relaciones culturales.

ABSTRACT

The objective of this paper is to define the role of contemporary literary translation in Galician culture, focusing on the new resurgence period which began in the 1980s but without excluding earlier references. The exhaustive translation data compiled in BITRAGA research group's *Galician Translations Catalogue* has been analysed from the point of view of the sociological theories of culture (Even Zohar, Bourdieu, Casanova and Sapiro) and their application in the Galician literary field (Figueroa, González-Millán). The main objective is to ascertain how a minority culture like Galician is able to relate with other cultural spaces, particularly those that share that minority status.

Keywords: Literary translation, minorities, diglosia, cultural relations.

1. Introducción. Contextualización

A recuperación do sistema literario galego, iniciada a finais do século XIX ten na tradución unha ferramenta para reforzar o repertorio lingüístico e literario. Nesa época traducíase cara ao galego, editadas en publicacións periódicas, poesía e breves fragmentos narrativos escritos orixinalmente en español ou en francés; pero tamén se dispoñía de textos, maioritariamente literarios, procedentes de comunidades minorizadas coas que a cultura galega quería manter nexos identitarios, como Cataluña, Bretaña ou Irlanda. Nesta etapa predomina a perspectiva do emisor sobre o receptor e, por veces, a relación non é biunívoca. A tradución ten nese momento como obxectivo prioritario o de reafirmar a cultura propia e vai dirixida a un público moi minoritario, especialmente sensibilizado coas teorías rexionalistas da época. Así, a función fundamental da tradución nesa época ocupa una posición “periférica”, posto que non incorpora grandes novidades que poidan cuestionar ou poñer en perigo a creación propia, senón que ten como obxectivo reafirmar o discurso rexionalista emerxente.

As traducións de principios do século xx tamén procuran o prestixio da lingua como vehículo capaz de reproducir discursos literarios de alto capital simbólico. O momento correspóndense coa denominada fase filolóxica (Lema, 2009: 128); mais o obxectivo fundamental neste caso é o de fomentar a autoestima e poñer en valor a cultura galega (non só a literatura)¹. O contexto histórico permite a aparición de editoriais e revistas nas que desenvolven o seu labor determinadas organizacións políticas e culturais galeguistas, que fronte á defensa sentimental da lingua do XIX, procuran na tradución o mecanismo de apoio ao discurso diferenciador e nacionalista. A tradución ocuparía, xa que logo, unha función máis “central”, na medida en que pretende entrar en oposición cos modelos canónicos establecidos.

Durante a ditadura de Franco, especialmente nos seus inicios, desaparece a actividade editorial galeguista. Só os exiliados/as en América puideron manter o traballo tradutor en varias publicacións periódicas e contadas monografías alén do Atlántico. Cara aos anos sesenta e setenta, recupérase de xeito moi tímido a edición de textos en galego dentro do territorio galego e tamén será o momento en que a tradución reinicie unha andaina que terá unha especial proxección exterior a través da literatura infantil e xuvenil. Froito dos acordos establecidos entre diferentes editoras estatais² xorden neses anos previos á chegada da democracia, as versións de catro obras catalás destinadas aos primeiros lectores³. Este xénero será o que anuncie a fase da tradución comercial dos anos oitenta, resultado de determinados acontecementos políticos, sociais e económicos que xerarán moitos cambios no terreo cultural (no campo editorial e no da tradución literaria), especialmente coa entrada en vigor do Estatuto de autonomía de Galicia (1981) e a Lei de normalización lingüística (1983).

¹ Lema alude ás fases filolóxica, comercial e autónoma, respectivamente, pero centra a súa clasificación na importación ao considerar que a exportación depende dos campos importadores, e son o resultado da actividade de moitos e diversos espazos literarios. Convén con todo, explicitar que estas fases non se conciben como compartimentos estancos, senón que describen a tipoloxía da maior parte das traducións do momento segundo as súas funcións no sistema literario de recepción.

² A primeira alianza sería a da editorial Galaxia con La Galera. Máis tarde, Editores Asociados, formado por oito editoras de todo o territorio estatal intercambian obras. Na actualidade, o formato de alianza é preferentemente bilateral, sirva de exemplo a estratexia comercial de Kalandraka ou OQO con editoras foráneas.

³ *O abeto valente*, de Jordi Cots (1966), *O globo de papel*, de Elisa Vives de Fábregas (1966), *Todos os nenos do mundo seremos amigos*, de María Eulàlia Valeri (1967) e *Polo mar van as sardiñas*, de Xohana Torres (1967).

González-Millán analiza o discurso literario⁴ da creación e fai unha clasificación entre os textos que serven de argumento simbólico dunha única identidade cultural, e cita a Rosalía de Castro, Curros Enríquez, Otero Pedrayo ou Álvaro Cunqueiro; e os textos (intertextos polisémicos) que representan a modernidade a partir da década dos 80, e queren funcionar de xeito autónomo, definidos pola ausencia dunha lexitimidade impositiva dun determinado ideario nacional. Así, apunta:

O optimismo derivado deste salto cuantitativo e cualitativo non pode ocultar, sen embargo, as múltiples deficiencias que impiden a súa institucionalización social; a consolidación do mundo editorial galego, por exemplo, non vai acompañada dunha tendencia semellante no ámbito das institucións educativas, nas que a presenza da literatura galega segue sendo estruturalmente moi deficiente. (González-Millán, 1994b [1995]: 79)

Parece necesario pois, analizar o desenvolvemento da tradución dentro do campo literario e ter en consideración de xeito sincrónico e diacrónico o papel da importación e da exportación dos textos. Así, un dos obxectivos do traballo que aquí presentamos é o de analizar os fluxos de tradución do sistema literario galego a partir dos primeiros anos da transición democrática. Grazas aos datos recollidos no *Catálogo da Tradución Galega* BITRAGA⁵, coñecemos as cifras da tradución literaria galega en ambas as direccionalidades e mesmo o impacto de textos, temáticas e autorías no espazo propio e no alleo no período de maior evolución da industria editorial nos últimos corenta anos. O volume de títulos publicados desde 1975 multiplícase e a tradución de obra literaria chega a representar un 20% da produción editorial anual (Galanes, 2015). A década de 2000 resultou ser un momento clave no que se deu un intento de planificación da tradución e na que o aumento de dotación económica pública e das medidas de promoción foi notable (Montero Küpper, 2015). A súa continuidade implicaría para o sistema literario entrar na fase autónoma de importación e de exportación, un obxectivo xa acadado no caso do xénero literario infantil e xuvenil (Luna, 2012a e Mociño, 2015), e unha esperanza quizais, para a narrativa dirixida a público adulto. Unha circunstancia que a coloca en concorrencia directa coa creación literaria á hora de crear catálogo.

⁴ Con este termo alúdese ás institucións e colectivos que producen, distribúen e consumen un obxecto recoñecido socialmente como literatura, ós instrumentos de avaliación utilizados nestes procesos e ós textos por eles apropiados.

⁵ O *Catálogo da Tradución Galega* está accesible en <http://www.bibliotraducion.uvigo.es/> e en <http://bitraga.gal>.

2. O discurso entorno á tradución en comunidades minorizadas. Que significa traducir?

O repertorio de traducións literarias, que teñen como orixe ou meta obra galega, sofre na historia os mesmos devalos que a propia cultura galega e a súa lingua. É precisamente esa consciencia de minorización o que leva a percibir a tradución como un medio eficaz para o duplo obxectivo de difundir a cultura galega e de enriquecela, isto é, como unha necesidade para sobardar precisamente esa minorización en clave externa e tamén interna. Algunhas voces así o indican desde hai varias décadas, como Fernández del Riego (1954: 221), que sinala: “Non cabe dúbida de que en Galicia necesitamos, antre outras cousas, dun corpus de traducións escolleitas” co obxecto de contribuír á formación dun “núcleo de espritos galegos millor preparados” e de “categoría universal”, mais tamén para “valorizar a propia fala” e establecer un diálogo con outras culturas: “Sempre que en Galicia xurdiu un auténtico valor literario, tradúxose no estranxeiro. Pola mesma razón temos de abrir as nosas portas a quenes nos abren as suas”. Unha idea da tradución como diálogo que tamén fai súa Carlos Casares en 1979, aínda de modo máis contundente, cando reclama desde a súa columna xornalística (‘A ledicia de ler’ de *La Voz de Galicia*) unha política de traducións (Casares, 1979). Ata a fin dos seus días, prestou atención e incidiu significativamente na difusión de obra galega no exterior. Sirvan de exemplo as palabras introdutorias do seu *Catálogo* de tradución inversa:

Un dos mellores indicadores da visibilidade é o interese pola tradución, polo transporte do pensamento e da creación intelectual. Un dos mellores indicadores da saúde da nosa literatura e do interese que esperta no exterior é coñecer que autores, que obras e a que linguas foron traducidas. (Casares, 2003: 2)

Felizmente, podemos afirmar que no tocante á presenza de obra galega traducida no exterior, pasamos do formato fragmentario (en publicación periódica ou antoloxía) e de uso académico a unha certa normalidade na exportación. Coa normalización da monografía traducida directamente desde a lingua galega que se expón nos escaparates das librarías, atopámonos ante un fenómeno que en certo modo apunta a un inicio de internacionalización do sistema literario. As relacións coas denominadas “grandes” literaturas xa non se producen en sentido único, tal e como afirmaba Figueroa (1996: 12)⁶:

⁶ Existe literatura galega traducida a 47 comunidades culturais en 37 linguas e máis de 1.400 monografías traducidas.

As relacións coas grandes literaturas, aínda sendo case sempre relacións de sentido único (importamos pero non exportamos, traducimos pero non somos traducidos, lemos, pero non somos lidos), foron, e seguen sendo fundamentais no imaxinario da constitución e afirmación do sistema galego, aínda que as súas modalidades e as súas actitudes teñan evolucionado moito.

Aludindo a un tempo pasado, Figueroa apuntaba que as relacións co estranxeiro e coas literaturas hexemónicas eran máis importantes para o sistema interno como feitos e non como contidos: “seguramente resultaba máis importante para o sistema o feito de poder dicir que había relacións ca os modelos que eventualmente se importaban” (Figueroa, 1996: 12), o que algúns críticos denominan “tradución retórica” (Rábade, 2015: 166).

A tradución fai posible que se incorporen ao patrimonio cultural galego novos discursos, coñecementos e formas de pensamento, que se afastan en ocasións, da dinámica xeral que caracteriza as linguas fortes ou hexemónicas. Os mecanismos de importación entre campos literarios, sexan os que foren, grandes ou pequenos, dominados ou dominantes, implican unha redución ou adaptación ao repertorio e ás necesidades propias. As funcións indicadas (filolóxica, comercial e autónoma) non son exclusivas dunha época e mantéñense no tempo, boa mostra diso é a tradución integral do *Ulysses* de Joyce en 2013⁷. Ademais, a importación non sempre vai ao mesmo ritmo que a exportación. Unha tradución pode ter funcións ben diferentes como apuntabamos ao comezo, estas van desde a dignificación da lingua, ao feito de cubrir unha necesidade do sistema literario, ou á internacionalización que supón unha maior autonomía da literatura en cuestión. Para acadala, é necesario que este intercambio sexa bidireccional, que haxa diálogo e que este se produza por diversas vías (gran produción e produción restrinxida) en volume abondo para que exista equilibrio na relación con outros sistemas e coa creación propia.

A preocupación por traducir textos procedentes de novos lugares e novas materias é cada vez maior, aínda que segue a depender dos sistemas máis próximos que deciden explícita ou implicitamente o canon, e esa dependencia por veces tampouco é allea a territorios máis distantes importados. Desde a perspectiva dos Estudos de Tradución, o paradigma procedente dos Estudos Culturais considera que as traducións levan consigo presupostos ideolóxicos.

⁷ Non podemos eludir a alusión ao fragmento do *Ulysses* de Joyce, traducido en 1926 por Ramón Otero Pedrayo e publicado en *Nós*. Finalmente editado por Galaxia en versión íntegra en 2013, en tradución de Eva Almazán, María Alonso Seisdedos, Xavier Queipo e Antón Vialle.

Estudar as traducións implica revelar a ideoloxía que está detrás de cada práctica tradutora e pór de manifesto a capacidade da tradución para crear espazos de resistencia ante a hexemonía cultural (Carbonell, 1999). Desde occidente temos unha visión limitada do que se considera universal e o papel da investigación debe ser o de interesarse, tanto polas motivacións que conducen a que un texto sexa traducido ou non e como se traduce, así como polos discursos creados ao seu redor e as razóns que levan a que determinados textos e autorías non cheguen a ver a luz traducidas.

Na produción e difusión da obra literaria interveñen factores socio-políticos e económicos de diversa índole. Bourdieu (1992) distingue ademais do valor comercial, o valor literario intrínseco e o valor social, que poden ter pola súa vez valor simbólico. O valor simbólico do ben cultural posiciona a obra no panorama literario, de maneira que o campo que máis produza e que mellor sitúe os seus bens culturais acumulará máis valor simbólico e presentarse no panorama internacional como unha cultura forte, isto é, con máis autonomía, fronte a aquelas que actúan de modo subordinado ou subalterno, con maior heteronomía (Figueroa, 2002: 57).

A orientación sociolóxica da disciplina e o interese polas cuestións ideolóxicas reflicten un cambio que pon de manifesto o protagonismo da persoa que observa e dá conta dos diferentes fenómenos que rodean e afectan á tradución. A tradución figura como estratexia de relación co exterior e vive (por veces de modo parello á creación), circunstancias moi semellantes ao longo do historia. Tal e como apuntaba Even-Zohar (1999: 225), os sistemas literarios introducen a través da tradución elementos que poden reforzar o propio, ben sexa cubrindo unha ou varias carencias ou ben retroalimentando un discurso existente. Esa necesidade adoita ser diferente cando as culturas que importan ou as que exportan son menos fortes que as de partida ou chegada ou conviven en circunstancias de diglosia, como a galega. A importación sérvelle para normalizar un campo feble e a exportación implica un recoñecemento exterior (e tamén interior) que funciona como elemento de canonización.

Mi tesis es que las obras traducidas si se relacionan entre ellas al menos de dos maneras: por el modo en que los textos de origen son seleccionados por la literatura receptora, pues nunca hay una ausencia total de relación entre los principios de selección y los cosistemas locales de la literatura receptora (para decirlo con la mayor cautela posible); y por el modo en que adoptan normas, hábitos y criterios específicos –en resumen, por su utilización del repertorio literario–, que resulta de sus relaciones con otros cosistemas locales. [...] Que la literatura traducida sea central o periférica y que su posición aparezca conecta-

da con repertorios innovadores (primarios) o conservadores (secundarios), dependerá de la ordenación específica del polisistema en cuestión. (Even-Zohar, 1999: 224)

Observamos pois, que as relacións intersistémicas a través da tradución foron e deben ser analizadas desde a perspectiva de culturas menos estendidas e, en todo caso, sen desbotar un fenómeno tan importante para a investigación nos Estudos de Tradución como a presenza da diglosia na configuración de todo proceso cultural. Figueroa (1988) indicaba que a situación lingüística conflitiva podía ser analizada non só como fenómeno que incide na praxe da lingua senón tamén no plano estético, como acto de fala con intencións estéticas, isto é, na maneira en que lemos os textos literarios, na comunicación literaria.

O texto literario é –coas súas modalidades propias– un deses actos de palabra, que se ve así fortemente condicionado polo feito de inscribirse en situación “B”: condicionado xa no propio acto de escritura, condicionado en canto soporte material de posibilidades de sentido, condicionado no acto de lectura, e condicionado pola propia actitude (actitude tamén “B”) do lector previa á recepción do texto. (Figueroa, 1988: 9)

Entendemos a tradución como proceso (o exercicio que permite recodificar nunha lingua diferente un texto alleo) e como produto (o resultado desa actividade). Aínda que para construír unha teoría xeral da tradución cómpre describir e xustificar ambos os sentidos do termo, centrámonos aquí non tanto nas estratexias tradutoras senón en cuestións recentes que interesan aos Estudos de Tradución como son as relacións entre creación e tradución, o discurso crítico e a reflexión das persoas que traducen ou median nese fenómeno. No noso estudo, seguimos os traballos anteriores sobre a literatura galega traducida en Galicia propios (Fernández Rodríguez *et alii*, 2012 e Luna Alonso *et alii*, 2015) e alleos (Cruces Colado, Figueroa, González-Millán, Noia⁸ ou Lema). Decantámonos polas investigacións de enfoque sociolóxico (Casanova, Heilbron e Sapiro, entre outras⁹) porque reflexionan sobre os elementos que

⁸ En Noia (2004) figura unha completa panorámica das traducións incorporadas á literatura galega desde os seus inicios.

⁹ En 2002 Heilbron e Sapiro editaron nas *Actes de la recherche en sciences sociales*, revista fundada por Pierre Bourdieu, dous números dedicados á tradución e aos intercambios literarios internacionais, e á circulación internacional das ideas, un espazo xerarquizado onde se establecen fluxos de intercambio vinculados con relacións de poder determinadas á súa vez

condicionan o diálogo intercultural como é o feito mencionado de pertencer a unha comunidade específica (minoritaria ou minorizada, por carecer dun Estado que a protexa e represente).

A perspectiva de González-Millán (1994a) ofrece xa certas claves que permiten establecer un marco teórico de seu para o tratamento das culturas minorizadas. O profesor trataba de establecer unha **teoría do acto da tradución** que permitise analizar todo o discurso social, unha teoría relacionada cos procesos de institucionalización cultural (1994: 66). A tradución alimentou o proceso de construción nacional ou de reivindicación identitaria e resulta ser un elemento básico para estudar as relacións de poder do mundo globalizado:

podemos determinar algunhas das funcións que se asignan á tradución nun sistema literario menor: primeiro, unha función expansiva que reforza o débil repertorio de formas discursivas xa presentes no sistema; segundo, unha función diversificadora que dá lugar ó aumento de discursos novos e moi necesarios; terceiro, un esforzo para contribuír á consolidación dunha nova poética en conflito aberto coa actual. Pero debemos distinguir outras dúas funcións máis: unha relacionada coa disposición para validar determinadas formas que xa están presentes no sistema aínda que nunha posición vulnerable; e outra responsable de asegura-lo status canónico dalgunhas formas discursivas (González Millán, 1994a: 68).

González Millán remata o seu artigo presentando varias propostas de análise específicas:

a tradución como actividade creativa (e manipuladora), como fonte de información, como espazo empregado estratexicamente polos medios institucionais do sistema literario, como esforzo para competir coas traducións previas, como nova lectura intertextual e como subsistema que compite, e que se une, ós outros subsistemas literarios. A estas cuestións teremos que engadir algunhas ideas sobre os niveis de recepción, sobre a intervención dos medios e as institucións nos diferentes niveis de decisión, sobre a cuestión dos textos canónicos e as súas funcións na lexitimación do proceso, sobre a tradución como medio produtor das imaxes sociais, sobre a participación do proceso de tradución na consolidación e renovación do sistema literario e, finalmente, o seu papel como medio que contribúe á identidade nacional. (1994a: 71-72)

por dinámicas políticas, económicas e culturais. As circunstancias históricas favorecen que os distintos produtos culturais adquiran capital simbólico ou contribúan á construción de identidades colectivas.

Vinte anos despois das súas reflexións, e partindo dese mesmo marco, queremos analizar a evolución do sistema dos textos traducidos e cales poden ser as liñas que seguir en materia de política de tradución en Galicia, caso de que nalgún momento se decida abordar. Coincidimos coas palabras da escritora María do Cebreiro cando chama a atención sobre os perigos de facer arqueoloxía lingüística:

Se algo me parece detestable é a tradución retórica. En xeral hai pouca escoita entre nós. Percibo que hai moito interese en sermos traducidos, en que nos lean fóra, pero ao mellor sabemos menos acerca de como somos recibidos realmente no exterior. Interéstanos como impactamos fóra polo destino que ese impacto ten dentro. Necesitamos a consagración exterior como indicio de que valem, o cal é unha posición acomplexada. Eu o que quero saber en todo caso é o que pensan de min e o que eu penso deles, e dicírnolo. Iso desvelaríanos que as relacións culturais nunca son simétricas nin pacíficas nin fermosas, senón de violencia. Tradúcese como unha forma de propaganda, e propaganda interior ademais. Aí hai un mecanismo viciado que colectivamente deberíamos repensar. E por último, unha cousa. Nos anos 70 e 80, menos nos noventa, había interese polas literaturas pequenas, como a nosa. Iso está a desaparecer. Non hai periferia, só unha infinita multiplicación do centro en todas partes mundial. (Rábade, 2011)

3. Linguas, culturas, espazos

Na actualidade existe obra traducida desde e cara ao galego procedente de máis de corenta linguas¹⁰. A través da importación, o sistema literario entrou en contacto con obra orixinaria de máis de sesenta espazos culturais. Se ben as

¹⁰ A partir dos datos do *Catálogo da Tradución Galega* de BITRAGA ciframos o total de traducións literaria (inversa e directa) no período (1980-2014) en 4.603 traducións, das que 1.540 son extratraducións. Dos 59 espazos culturais (que se expresan en 43 linguas) cos que a cultura galega entrou en contacto a través da tradución, dous tercios das relacións (40 delas) establecéronse a partir de finais do s. XX. Con moitos destes espazos a relación non pasa de ser un monólogo, por canto non existe retroalimentación nin ten estabilidade no tempo. Unha ollada ás cifras indícanos que a relación entre a cultura galega e a expresada en español tende a igualarse (795 intratraducións fronte a 673 extratraducións). Observamos unha relación semellante con outros espazos como o catalán (366/265), o italiano (161/78), o portugués (80/95) ou o ruso (25/19), aínda que en escalas claramente diferentes. Pola contra, a relación con culturas máis fortes como a expresada en inglés (638/103), en francés (428/43) ou en alemán (234/18) son claramente desiguais. No pólo oposto figuran algunhas culturas minorizadas (como a expresada en éuscara ou en asturiano) que contan xa cun repertorio de literatura galega traducida ás súas linguas. Iniciáronse, así mesmo, relacións con outras culturas máis “exóticas” como as provenientes do amhárico, macedonio, curdo etc., algunhas delas sen mediación dunha terceira lingua.

cifras son moi alentadoras, cómpre indicar que as relacións non se producen do mesmo modo nin coa mesma intensidade para todos os casos. Isto é, non sempre podemos falar dunha relación entre iguais nin moito menos de fase autónoma propiamente dita. Doutra banda, é preciso o pouso do tempo para confirmar se estas recentes relacións son, en primeiro lugar, correspondidas (e non un monólogo), e, doutra banda, se son feitos puntuais no tempo ou estables (máis aló dunha moda) e con diversificación de vías de transmisión (gran produción e produción restrinxida alternativamente).

O marco de importación de obra literaria ampliouse desde principios do século XXI, pero seguimos a ter dependencias de espazos e linguas moi concretos como son o español, inglés e francés, sirva de mostra que o 90% das obras do catálogo de importación teñen como orixinal unha obra nalgunha destas linguas. Pola súa parte, o espazo privilexiado de difusión exterior para a literatura galega segue a ser o ibérico, por veces como chanzo para ir máis alá da fronteira estatal, é dicir, coa versión española como trampolín para a exportación internacional¹¹. A referencia hexemónica en importación é o circuíto europeo, xa albiscado polo grupo *Nós*, quedando moitas outras linguas de dentro e fóra da península relegadas a posicións máis subalternas.

Posición	1 ^a	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a	7 ^a	8 ^a	9 ^a	10 ^a
LO	ES	EN	FR	CAT	DE	IT	POR	EUS	RU	AST
LM	ES	CAT	EUS	POR	IT	EN	AST	FR	DE	RU

GRÁFICA 1: Linguas máis traducidas e ás que máis se traduce no sistema galego. Elaboración propia apud datos de BITRAGA.

Pouco a pouco vanse sumando espazos na nómina de relacións da cultura galega, e a súa elección en cada época responde, máis aló da proximidade xeográfica ou cultural, a criterios de orde sociolóxica que teñen que ver coa moda en caso de culturas dominantes; con determinadas autorías, xéneros e premios; mais tamén coa identidade cultural ou situacional entre culturas minorizadas (Galanes, 2012a), ou coa existencia dun circuíto (como o acadé-

¹¹ O sistema comeza agora a facerse eco tamén dos fluxos (ou modas) do mercado internacional contemporáneo (coa edición p.e. dos premios Nobel traducidos) en competición directa co mercado español, no que se deu en chamar “tradución preventiva”.

mico) ou un axente mediador que resulta ser embaixador en Galicia doutra comunidade cultural (Luna, 2012b; 2015)¹².

O principal circuíto de intercambio prodúcese no ámbito ibérico, especialmente no que se refire á tradución de obra galega en español, catalán e éuscaro, que xunto co portugués son os mercados preferentes da exportación (mesmo nalgúns casos dáse unha relación superior á de importación). Así, resulta significativa a presenza dunha lingua minorizada como o asturiano entre os mercados de exportación por diante de espazos europeos en que se falan as chamadas linguas de cultura como o francés, o alemán ou o ruso. Nas últimas décadas o campo da tradución deu grandes pasos, tanto no plano editorial, como no profesional e no académico e xa podemos falar dun terceiro espazo internacional de relación entre culturas, por veces minorizadas aínda que maioritarias en volume de falantes, que teñen na nosa literatura unha referencia para a súa propia emerxencia (como por exemplo a curda). Pensamos que as transformacións xeradas no período analizado son motivo abondo para detérmonos no estudo de caso das relacións da cultura galega con esas culturas con menor representación na denominada República mundial das letras e comprobar como evoluciona o fenómeno respecto dos primeiros anos da transición.

4. Relacións coas minorías¹³

Sobre a tradución a espazos minoritarios e/ou minorizados ou para destinatarios “exóticos” da nosa literatura existen algúns traballos parciais (Seixas Seoane, 1997, 2000) que teñen por obxecto realizar un inventario para visibi-

¹² Hai diferentes tipos de mediadores. Existe o intermediario cunha posición consolidada no seu propio campo e, polo tanto, con capital simbólico abondo para impoñer o texto importado e superar os filtros defensivos do campo receptor. Existe un mediador editor que encarga a tradución a un tradutor profesional (con elevada cualificación técnica e, por iso mesmo, menor capitalización simbólica). O editor é o axente importador que utiliza o capital simbólico inherente á súa posición no campo literario para realizar a importación e pagar as taxas da alfándega literaria do campo receptor, esixencias fronteirizas que se reducen máis doadamente se a obra importada é dun autor con capital simbólico recoñecido alén do seu propio campo nacional, se se trata dunha obra de “recoñecida valía”, “innovadora no panorama mundial” ou que “devolve á literatura a grandeza dos clásicos”, fórmulas retóricas empregadas adoitado para apoiar a importación de obras literarias e procurar asegurarse unha recepción positiva.

¹³ Ao longo de todo o texto utilizamos o termo minorías, así como minoritario ou minorizado para nos referir ás comunidades culturais cuxa poboación é numericamente inferior á do Estado de pertenza, ou que, malia a ser maioritaria nun determinado territorio, a súa lingua non goza de recoñecemento oficial. Tamén se inclúen aquelas culturas que, aínda que a súa lingua propia teña status de oficialidade, se encontran en situación de debilidade. Seguimos neste sentido a definición do eufemismo “minoritarias” da *Carta europea das linguas rexionais e minoritarias*.

lizar o repertorio externo, pero que tamén buscan o recoñecemento interno. Parécenos interesante cuantificar e cualificar as tendencias máis contemporáneas que levaron ao transvase literario de obra galega a espazos culturais que teñen en común coa nosa o feito de ser (ou de ter sido) culturas dominadas (aínda que maioritarias) e que apostasen pola tradución de obras procedentes dunha cultura distante e pequena para aumentar o seu capital cultural, simbólico ou ideolóxico. Para Figueroa (1996) a tradución en sistemas minoritarios realiza funcións específicas:

Hai estranxeiros e estranxeiros. [...] Unha cousa é a maneira de mirar a literatura española, imaxinada case sempre coma unha ameaza, coma unha literatura que se desexaría *estranxeira* pero que está presente desde as lecturas e a lingua da escola cos seus códigos, normas e modelos que configuran seguramente de modo importante a lectura e a escritura a pesar dos intentos de diferenciación lingüística e literaria; outra cousa moi distinta é mirar cara a un *estranxeiro* imaxinado coma relativo, un estranxeiro, un outro moitas veces consciente ou inconscientemente desexado como *o mesmo*: a cultura e a literatura portuguesa. Hai unha mirada solidaria, de cara aos sistema estranxeiros, pero nunha situación que se considera análoga (Occitania, Cataluña, etc.) ou ás veces orixinal ou miticamente idéntica (Bretaña, Irlanda). (Figueroa, 1996: 12)

Cómpre coñecer cales son as linguas e territorios de acollida ou de chegada, cales son os xéneros que máis interesan, cales son as temáticas, quen son os mediadores e en que circuitos se moven, como nos ven e cal é o impacto de recepción na actualidade respecto de períodos pasados.

A cultura galega relaciónase co ámbito ibérico minorizado (de Cataluña, Euscadi, Asturias e Aragón) desde hai anos. Con todo, o proceso de intercambio comercial aumenta de xeito significativo a partir dos oitenta coa necesidade de dispoñer de textos infantís e xuvenís para formar os máis novos/as nas linguas propias. Importamos máis do que exportamos do catalán¹⁴, pero a relación é a inversa cando se trata de comunidades como a vasca, a asturiana ou a aragonesa. Un feito constatado polos datos é que mentres adoitamos traer cara a nós textos contemporáneos procedentes das comunidades máis puxantes deste grupo (como Quim Monzó ou Sánchez Piñol de Cataluña e Atxaga, Unai Elorrieta ou Uribe de Euscadi), nos casos restantes, as autorías que son obxecto de intercambio coas comunidades veciñas son textos clásicos destinados a público adulto, especialmente no referido á exportación, como

¹⁴ Máis de 355 obras fronte ás 220 en 2014.

Alfonso R. Castelao, Méndez Ferrín, Manuel María, Valentín Paz Andrade, Xohana Torres ou Neira Vilas.

As relacións co ámbito europeo minorizado (bretón, galés, irlandés ou gaélico escocés) manteñen en parte o recordo do atractivo daqueles primeiros textos de “temática celta” traídos para o galego en publicacións periódicas como *Nós* ou *A Nosa Terra*. Podemos pois percibir unha certa continuidade na vixencia do criterio filolóxico (a fase filolóxica de Lema) na importación de textos, pero tamén detectamos cambios¹⁵. Trátase de narrativa breve que rememora o interese por certa ambientación rural coa que supostamente temos afinidade como: *O Cabalo do orgullo: memorias dun bretón do país bigudén* (Xuntanza, 1993), de Pierre-Jakez Hélias, en tradución de Xosé M^a Proupin¹⁶. O xénero máis demandado segue a ser o lírico en volume de poesía antologada de autorías como Manuel María ou Rodríguez Fer, versionados por estudosos vinculados coa academia como María Lopo.

Aínda que o espazo que ocupa a nosa literatura é restrinxido¹⁷, na cal o texto recibido aínda ten unha función épica de afirmación dun imaxinario identitario común (idealizado), é importante indicar que nos últimos anos cambiaron certas dinámicas e tendencias, os modos de lectura, o repertorio, as convencións e mais os códigos. As relacións xa non son tan asimétricas, cando menos para a literatura infantil e xuvenil que circula no tamén pequeno mercado editorial como o bretón. E isto mesmo está a suceder na actualidade no caso da poesía galesa e irlandesa contemporánea escrita por mulleres que traspasou o espazo académico interno para chegar ao circuíto comercial, grazas a mediadores expertos e a unha aposta polas pequenas editoras independentes¹⁸. Nesa mesma liña traballan especialistas atraídos polas letras sardas como Xavier Frías Conde, escritor responsable da primeira edicións desa poesía dentro do Estado español¹⁹.

¹⁵ Neste sentido, Lema apunta que a política editorial de Rinoceronte Editora tamén resulta ser continuísta: “deseñada coa vontade de publicar en galego autores de linguas non hexemónicas no campo mundial, percibidas desde Galicia como menos agresivas e ameazadoras para o noso campo literario por seren tamén supostamente “febles” ou “minoritarias” coma a galega” (Lema, 2009: 129).

¹⁶ O orixinal en francés (*Le Cheval d'orgueil*, 1975).

¹⁷ *Teod ar Balafenned (A lingua das bolboretas e tres relatos máis*, 2005), de Manuel Rivas, en tradución de Mark Kerrain (Lanion: An Alarc'h & Sav-Heol, 2009). Kerrain é escritor e profesor de bretón na Universidade de Rennes II.

¹⁸ Dos *Pluriversos: seis poetas irlandesas de hoxe*, (trad. Arturo Casas e Manuela Palacios). Santiago de Compostela: Follas Novas, 2003; chegamos a *To The Winds Our Sails: Irish Writers Translate Galician Poetry*. Mary O'Donnell e Manuela Palacios (eds.). Salmon Poetry,

¹⁹ *Sos sogros de sa terra. Os ollos da terra*. Pontevedra: El taller del Poeta, 2004 (bilingüe, 48 poemas).

A presenza da literatura galega nas linguas de América é testemuñal e tamén parte de iniciativas persoais. Fóra da tradución ao maia de parte das *Memorias dun neno labrego* (*Kaajan teen champaal Kmeya Cash*), de Xosé Neira Vilas, adaptada para a súa representación en 1971; só temos constancia da existencia de dúas obras editadas en formato libro por iniciativa de Espiral Maior en versión bilingüe. Así, podemos citar a guaraní de Susy Delgado (*Xestado na palabra. Ayvu membyre*), en tradución de Fátima Rodríguez (2008); ou a escolma de poesía mapuche (*Lúa de xemas frías*), de Elicura Chihuailaf, Graciela Huinao, César Millahueique, María Teresa Panchillo e Paulo Huirimilla, en tradución de Xulio L. Valcárcel (Espiral Maior, 2008).

Máis aló de traducións puntuais, queremos tamén centrar a nosa atención en dous casos que nos parecen paradigmáticos, cada un á súa maneira, da difusión de obra galega no exterior, en contextos minorizados en épocas distintas. A primeira delas é a citada *Memorias dun neno labrego* (1961) que pasa por ser unha das obras galegas con máis versións en lingua estranxeira e unha das máis difundidas no mundo (aproximadamente uns 700.000 exemplares entre orixinal e traducións). E a segunda delas é *Made in Galicia*, de Séchu Sende que conta con versión, entre outras linguas, ao turco e ao curdo, como tamén e significativamente ao éuscaro e máis recentemente ao catalán, aínda que nos centraremos nas primeiras.

A difusión masiva da primeira é produto tanto do seu carácter ambivalente (reinterpretada en clave de literatura infantoxuvenil e literatura para adultos) como do activismo cultural e da traxectoria emigrante do seu autor. A súa maior difusión prodúcese, en galego, pero tamén en español (4 edicións), así como en asturiano, catalán e éuscaro nas décadas de 1970 a 1990. Aínda que non se trata dunha obra de LIX, funcionou no postfranquismo como lectura escolar. E nese marco cabe tamén encadrar a citada versión maia e unha versión teatral en español de México dos primeiros anos da década de 1970. As outras versións lingüísticas coas que, en palabras de Alonso Montero e do propio autor, conta (checo, ruso, chinés, ucraíno etc.) non sempre foron editadas en edición venal. En todo caso, a súa longa traxectoria, así como a do seu autor, e o feito de representar valores de xustiza universal nun momento de cambio social e político nesa dirección, tras un longo período de secuestro das liberdades, favoreceron esta difusión.

Pola súa banda, a obra de Sende pode ter igualmente unha dobre lectura como literatura xuvenil ou para adultos/as, aínda que dispón de menos versións que a anterior. O seu ideario de defensa da lingua e dos valores culturais fixeron dela case un *best-seller* na súa recente edición en curdo (Galanes,

2012b). A partir da iniciativa dos tradutores Irfan Güler e Xosefa Baamonde e grazas a un subsidio do goberno español, a obra foi verquida ao turco e publicada na editora Avesta. Esta tradución turca funcionou como versión intermedia dunha exitosa versión curda poliautorial (35 tradutores/as, todas elas personaxes representativas da intelectualidade curda). Esta edición sae ao mercado tamén da man da editora Avesta que a presenta ao público un 15 de maio de 2010, isto é, a data conmemorativa das letras curdas. A aposta da editora foi facer do libro un instrumento de activismo político, que se percibe no prólogo do editor e no do autor²⁰, e que ten tamén na forte campaña de difusión (que inclúe un anuncio televisivo durante 6 meses) e no competitivo prezo (4 liras, isto é 1/3 do prezo dun libro semellante) algúns dos seus atractivos. O elo de unión entre dúas culturas xeograficamente tan distantes é a ideoloxía de conservación e a defensa do idioma (galego e curdo respectivamente). O ecolingüismo impregna toda a obra e a súa adaptación cultural realízase nesa clave. Sirva de exemplo que o título da obra completa en curdo (*Di xewnan de jî ez ê zimanê xwe winda nekim*) é o dun dos relatos e significa *Nin en soños abandonarei a miña lingua*. A excelente acollida dunha obra galega no Curdistán evidénciase nas polo menos 6 edicións de 1.000 exemplares cada unha que se foron esgotando en menos de 1 ano. A súa rápida difusión presenta aínda na actualidade outras secuelas como a súa adaptación teatral estreada en Istambul en xaneiro deste 2015 ou a tradución de obra turca e curda ao galego (como Ahmed Sharif)²¹ en secuencia de diálogo.

En definitiva as traducións destas obras constitúen unha boa mostra dese terceiro espazo de relación entre culturas que indicamos anteriormente e que representan outros modos de resistencia da produción simbólica minoritaria e rompen en certo modo co imaxinario anterior.

5. Editoras e circuítos de difusión

Bourdieu denomina circuítos da gran produción, o que está dirixido polos condicionamentos do mercado e refírese a un circuítos de produción restrinxida que conta cunha lóxica de seu, regras e principios de recoñecemento

²⁰ <http://www.blogoteca.com/madeingaliza/index.php?cod=85340> Acceso: 28/09/2015.

²¹ Na mediateca da Uvigo Tv, no serial do grupo de investigación BITRAGA *A proxección da literatura galega no exterior*, pódense consultar, entre outras conferencias, as intervencións de autor e tradutores sobre o libro e as traducións. <http://tv.uvigo.es/gl/serial/1050.html> Acceso: 28/05/2015.

simbólico relativamente autónomos respecto dos atrancos económicos e políticos. Ese é o caso do campo literario e dos campos científicos²². Segundo Bourdieu, no campo literario rexen dúas forzas: o pólo de produción restrinxida, no que ten máis valor de cambio o capital simbólico, e o pólo de gran produción, no que o capital económico é o que predomina. Dous pólos que o pensador francés vencella coas nocións de autonomía e heteronomía respectivamente. A maior autonomía, maior capacidade do campo para se rexer polos valores e normas que o propio campo literario xera; a maior heteronomía, maior debilitamento dos filtros de control do campo, no que, amais das literarias, cada vez teñen máis peso as normas e os valores xerados noutros campos (o económico, o xornalístico ou o político, por exemplo) que, coma o campo literario, tamén forman parte do campo do poder.

Pola súa banda, Bruno Latour e Michel Callon (1991) centran o seu traballo no campo dos estudos sociais e analizan tamén a tradución como un proceso en que diferentes axentes sociais recorren a outros axentes para desenvolver os seus proxectos. Así, se queremos realizar un estudo sobre os textos traducidos publicados, ademais do volume de produción, é imprescindible ter en conta o perfil do iniciador (normalmente a editorial) e dos axentes que interveñen en poñer en marcha o proxecto, así como o proceso de elaboración da encarga dentro da cadea industrial e o resultado como produto (demanda e recepción). A análise do contexto editorial onde nacen os textos traducidos permitirá establecer as condicións nas que se concibiu o produto.

Non se importa o mesmo dende unha editorial de grande poder comercial, onde a importación pode facerse con criterios e fins comerciais, que dende o campo de produción restrinxido, onde a importación pode ter máis razóns literarias, ou que dende o campo político nacionalista, onde a importación resulta ter máis funcións políticas (Figuerola, 2015: 85)

A tradución é unha práctica social que depende de aspectos internos como a actuación das persoas que traducen, os compiladores, os críticos etc.; pero tamén depende de elementos externos como quen pon en marcha o proxecto e a que intereses económicos e ideolóxicos responden as ditas iniciativas. Cando se traduce unha obra galega, o proceso pasa por mans dunha

²² O campo é o lugar de troco social dos intereses de coñecemento e de poder, das linguaxes e dos símbolos; é o espazo social de produción dos discursos, neste caso do discurso literario. Amais de intercambio de capital simbólico, a importación e exportación de textos literarios é unha actividade comercial de importantes consecuencias económicas.

segunda persoa cando menos, e moita da responsabilidade de que esa obra manteña os elementos diferenciadores na cultura importada está na persoa que traduce; aínda que o éxito que consiga o texto nos diferentes contextos de difusión dependerá do espazo público (editorial) que se lle reserve (Luna, 2014).

O cambio ao que aludimos máis arriba, respecto da maneira en que nos relacionamos na actualidade con outras culturas, e os intercambios da literatura galega con outras literaturas menos difundidas, revélase no maior volume de edición de traducións en formato libro fóra das nosas fronteiras. Seguimos a traducir o xénero lírico en particular, que adoita moverse dentro de cada territorio nacional na edición pública académica (Université de Haute-Bretagne. Section de Celtique, Rennes), na edición de autor, nas asociacións culturais ou fundacións (Centre Associat de la UNED) ou por iniciativa institucional como a Generalitat de Catalunya. Mais contamos desde hai algúns anos con editoras privadas estranxeiras de ámbito restrinxido independentes que se interesan por nós sen pasar necesariamente por unha cultura hexemónica que filtre o modo en que nos relacionamos. Trátase de editoras locais que mostran unha grande sensibilidade por dar coñecer e descubrir-lle outros modos de expresión ao público como Papiros, A trabe, El taller del Poeta, HorYezh ou SavHeol. Os intereses e motivacións son ben diferentes e as lecturas realizadas polos seus promotores (tradutores ou non) tamén o son. Este circuíto restrinxido non está exento de críticas por parte dos especialistas que procuran proxectos alternativos e ocos de mercado en modalidades tamén diferentes como a subscrición ou a edición baixo demanda.

Queremos insistir, xa a modo de conclusión, que dentro do ámbito privado se están a producir cambios cualitativos para as relacións literarias que denominamos emerxentes. Tal e como indica Lema:

se a fase filolóxica foi especialmente rendible durante os primeiros estadios da importación, pode ter un efecto contrario e negativo ó limita-la importación ás formas exclusivamente significativas desde o punto de vista da fase en cuestión e impedir ó mesmo tempo a importación de formas de alta rendibilidade literaria ou comercial nun contexto no que o campo literario precise amplia-lo repertorio ou defender posicións no mercado. [...] pódese comprobar como, segundo a conxuntura, a gran produción pode chegar a adquirir elevada rendibilidade simbólica mesmo para os axentes que ocupan posicións no subcampo de produción restrinxida, tal como aconteceu e acontece no campo literario galego. (Lema, 2009: 130)

Xa non nos relacionamos do mesmo modo, aínda que non nos movemos polos circuitos comerciais de xeito sistemático (e se cadra, iso non é negativo). Este fenómeno é máis común nas relacións que mantemos con comunidades máis pequenas, pero a mediación adoita ser directa, ademais, prescinde dos mimetismos que anulan as posibilidades de evidenciar e reivindicar a diferenza. Temos presenza en materia de xénero infantil e xuvenil a través dos grandes grupos editoriais, foráneos ou con selo propio, internacionais ou estatais como: Giltza (Edebé), Haritza (Anaya), Ibaizabal (Edelvives), Cruilla (SM), Alfaguara ou Cercle de lectors; que en ocasións dilúen a identidade dos orixinais de modo consciente. Tamén é algo semellante o proceso no caso de editoras comerciais de tamaño medio e locais con certa autonomía como: Desclée de Brouwer, Susa, Txalaparta, Proa, Bromera, Algar, Tàndem, Edicions 62, Esín, La Galera, Kalandraka, OQO, Rinoceronte, Salmon Poetry ou Avesta, que ademais de editar libros para os máis cativos/as mediante acordos²³, apostan pola narrativa ou pola poesía de éxito, en función da idiosincrasia de cada cultura e o valor interno que se lles outorgue aos textos.

De xeito moi resumido, podemos sistematizar as vías de difusión das traducións neses dous modelos que poden coexistir no campo editorial en simultáneo en clave de centro e periferia (Luna, 2011: 229), que conviven representados polas grandes editoras ou grupos editoriais e polos editores independentes, e que utilizan (por veces de xeito sincrónico no tempo e no espazo) mecanismos de difusión diferentes (Fukari, 2005: 144, 145). Estas segundas opcións trazan camiños alternativos nos fluxos literarios (mesmo para unha determinada autoría dentro dun mesmo territorio), contra unha lóxica puramente comercial que pretende a asimilación cultural e contra a que cómpre reaccionar.

A historia da tradución debe ocuparse tanto da práctica (textos traducidos, políticas de tradución, circunstancias de recepción e difusión) como da teoría (pensamento sobre a tradución, modos de avaliala e didáctica) e de ser posible desde a perspectiva das persoas que traducen. As distintas etapas da historia da tradución contribuíron a sentar as bases para a consolidación do oficio nas décadas dos 80 e 90. Así, chegamos a 1980 cun corpus reducido e parcial, simbólico se se quere por fundacional e illado, composto de traducións parciais, escollidas segundo os intereses e competencias lingüísticas do tradutor ou promovidas por un grupo de galeguistas cunha intención clara: a necesidade de traducir ao galego para crear unha lingua apta para verter outras linguas e

²³ Galaxia / La Galera / Elkar / Llibres del Peixe, Erein, Pamiela (con Factoría K).

para crear unha literatura que prestixie a cultura. Ao comezo dos anos 90 continúa subxacente o desexo de fornecer o sistema literario galego dun corpus suficientemente amplo para darlle carta de lexitimación, o que acontece é que, na práctica a literatura traducida é unha literatura que se vende moi pouco. As editoriais puxeran as súas miras en tres puntos: a literatura clásica universal, os clásicos do século xx e a literatura de éxito nas outras linguas da península.

Os criterios de selección das obras traducidas veñen determinados pola situación no sistema local, que pode atoparse en fase de formación e ser fráxil (aínda que non todos os casos son iguais), respecto do que se fai en culturas consideradas estables. Tamén as estratexias adoptadas para traducir un texto poden padecer estas circunstancias e depender da norma que se considera dominante, establecida e prescrita. O novidoso, pode ser, xa que logo (aínda que non en todos os casos) a simple constatación doutra dependencia. Así, que unha editora galega importe textos procedentes de espazos inéditos (non necesariamente minorizados) para o público lector/a galego, non quere dicir que esa literatura non forme parte dun canon no seu espazo de orixe. Para unha comunidade minorizada é fundamental a toma de consciencia da necesidade de reaccionar (tamén desde a tradución) contra o chamado discurso colonial, entendido como un conxunto heteroxéneo de actitudes, intereses e prácticas que teñen por obxecto a instauración dun sistema de dominio e a súa perpetuación. Só no caso en que se importe algo novo no sistema de orixe, pode representar unha novidade real no sistema de chegada. Mesmo dentro da Europa, que lexitima a valía dos textos, hai escalas de valores. O campo da tradución literaria galega é feble, mais nas últimas décadas os catálogos diversificáronse en linguas, autorías, xéneros ou espazos de orixe e de chegada, e o modo en que se chega e se trae é ben diferente do que sucedía a finais do pasado século.

6. Conclusións

Ao longo destas páxinas fomos manexando terminoloxías aferentes ao campo cultural como autonomía, heteronomía, diglosia, conflito, dominación, hexemonía etc. Subxace un desexo no noso diagnóstico sobre as relacións da literatura galega co exterior, pero tamén co interior, un estado ideal de “normalidade” que debera consistir en ter gañado autonomía como campo cultural. Sen afán de exhaustividade podemos, a partir da nosa reflexión, elaborar un repertorio de requisitos para esa autonomía, para alén do escaparate institucional.

Un campo será máis autónomo, isto é, máis libre no seu relacionamento, se os fluxos de tradución son bidireccionais, estables no tempo, sostidos tamén fóra das modas, realizados sen mediación e con circuitos abertos de grande produción e asemade de produción restrinxida.

Este privilexiado status só comeza a acadalo a LIX nas súas relacións bidireccionais, cun modelo de negocio internacional, explorando todas as vías de difusión (académica, comercial, mercados de dereitos etc.), o que a fai participe e axente das innovacións. O seu volume de tradución e a maneira de traducir son reveladores do obxectivo principal: enriquecer os sistemas literarios.

Porén, a tradución da literatura para adultos, mesmo se evolucionou nas últimas décadas, presenta signos aínda de dependencia tanto doutras culturas dominantes, como dos seus condicionamentos. Unha clara mostra é a consagración exterior de autorías que teñen explicitamente o beneplácito da cultura española ou a sobrerrepresentación de tres linguas europeas (inglés, francés e alemán) no catálogo. A cultura galega non ten polo momento capacidade para introducir obra directamente na República mundial das letras, se ben o circuíto restrinxido que comezou a construír, deixa ver un camiño por percorrer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, Pierre (1992^{1a}, 1998). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Éditions du Seuil. Trad. ao español de Thomas Kauf: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Casanova, Pascale (2002). "Consécration et accumulation de capital littéraire: La traduction comme échange inégal". *Actes de la recherche en sciences sociales*: 144, 7-20.
- Carlos Casares (1979). "Saír do aillamento". *La Voz de Galicia*: 26/08/1979.
- Casares Mouriño, Carlos (dir.) (2003). *Catálogo de obras literarias en lingua galega traducidas a outros idiomas. Unha primeira achega*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
http://www.culturagalega.org/especiais/aviles/catalogo_traducidas.pdf. Acceso: 22/04/2015.
- Carbonell i Cortés, Ovidi (1999). *Traducción y cultura: de la ideología al texto*. Salamanca: Colegio de España.
- Cruces Colado, Susana (1993). "A posición da literatura traducida no sistema literario galego". *Boletín Galego de Literatura*, 10: 9-65.

- Even-Zohar, Itamar (1999). “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario”. En *Teoría de los Polisistemas*. Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía por Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Arco, 223-231. Traducción de Montserrat Iglesias Santos revisada polo autor.
<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-PosicionTraduccion.pdf>. Acceso: 22/04/2015.
- Fernández del Riego, Francisco (1954). *Galicia no espello*. Bos Aires: Edicións Galicia.
- Fernández Rodríguez, Áurea, Iolanda Galanes Santos, Ana Luna Alonso e Silvia Montero Küpper (2012). *Traducción de una cultura emergente. La literatura gallega contemporánea en el exterior*. Berna: Peter Lang.
- Figueroa, Antón (1988). *Diglosia e texto*. Vigo: Xerais.
- Figueroa, Antón (1996). *Lecturas alleas. Sobre das relacións con outras literaturas*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Figueroa, Antón (2002). “Literaturas minoritarias: autonomía e relacións interliterarias”. *Anuario de Estudos Galegos 2002*, 55-67.
- Figueroa, Antón (2015). *Marxes e centros. Para unha scioloxía do campo cultural*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Fukari, Alexandra (2005). “Les maisons d’édition – Freins ou moteurs du processus de traduction?”. En Jean Peeters, *La traduction. De la théorie à la pratique et retour*. París: PUR, 141-150.
- Galanes Santos, Iolanda (2012a). “La traducción literaria en Galicia a partir del Catálogo BITRAGA”. En Áurea Fernández Rodríguez, Iolanda Galanes Santos, Ana Luna Alonso e Silvia Montero Küpper (2012), *Traducción de una cultura emergente*. Berna: Peter Lang, 81-101.
- Galanes Santos, Iolanda (2012b). “Minorías y mercados emergentes para la traducción de obra gallega”. En Áurea Fernández Rodríguez, Iolanda Galanes Santos, Ana Luna Alonso e Silvia Montero Küpper (2012), *Traducción de una cultura emergente*. Berna: Peter Lang, 201-222.
- Galanes Santos, Iolanda (2015). “Literaturas extranjeras en la cultura gallega”. En Ana Luna Alonso, Áurea Fernández Rodríguez, Iolanda Galanes Santos e Silvia Montero Küpper (eds.), *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural*. Berna: Peter Lang, 43-61.
- González-Millán, Xoán (1994a). “Cara a unha teoría da tradución para sistemas literarios ‘marxinais’. A situación galega”. *Viceversa. Revista Galega de Tradución*: 1, 63-72.

- González-Millán, Xoán (1994b). “Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega”, *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1994*, 67-81.
- González-Millán, Xoán (2000). *Resistencia cultural e diferenza histórica: A experiencia da subalternidade*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Heilbron, Johan e Giselle Sapiro (2002). *La traduction: Les échanges littéraires internationaux e La circulation internationale des idées. Actes de la recherche en sciences sociales*: 144 e 145.
- Latour, Bruno e Michel Callon (1991). *La Science telle qu'elle se fait. Anthologie de la sociologie des sciences de langue anglaise*. París: La Découverte.
- Lema, Carlos (2009). “Importación e exportación de textos literarios. Unha crítica á noción de literatura mundial como paradigma”. *Grial. Revista Galega de Cultura*: 182, 120-135.
- Luna Alonso, Ana *et alii* (2011). “Analysis Criteria for Editorial Translation Policies”. En Ana Luna Alonso, Silvia Montero Küpper e Liliana Valado Fernández (eds.), *Translation Quality Assessment Policies from Galicia / Traducción, calidad y políticas desde Galicia*. Berna: Peter Lang, 217-233.
- Luna Alonso, Ana (2012a). “La proyección de la literatura infantil y juvenil gallega a través de la traducción”. En Áurea Fernández Rodríguez, Iolanda Galanes Santos, Ana Luna Alonso e Silvia Montero Küpper (2012), *Traducción de una cultura emergente*. Berna: Peter Lang, 129-148.
- Luna Alonso, Ana (2012b). “Traducir en nombre propio. De la Academia a la plaza pública”. En Áurea Fernández Rodríguez, Iolanda Galanes Santos, Ana Luna Alonso e Silvia Montero Küpper (2012), *Traducción de una cultura emergente*. Berna: Peter Lang, 143-169.
- Luna Alonso, Ana (2014). “Circuitos de edición de la producción literaria gallega traducida: propuesta de un modelo de sistematización”. *Quaderns. Revista de traducció*: 21, 165-181.
- Luna Alonso, Ana (2015). “¿Quién es quién en la traducción en lengua galega? Análisis del perfil profesional”. En Ana Luna Alonso, Áurea Fernández Rodríguez, Iolanda Galanes Santos e Silvia Montero Küpper (eds.), *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural*. Berna: Peter Lang, 83-104.
- Luna Alonso, Ana, Áurea Fernández Rodríguez, Iolanda Galanes Santos e Silvia Montero Küpper (eds.) (2015). *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural*. Berna: Peter Lang.
- Mociño González, Isabel (2015). “Literatura Infantil y Juvenil gallega: la importación de traducciones”. En Ana Luna Alonso, Áurea Fernández Rodríguez,

- Iolanda Galanes Santos e Silvia Montero Küpper (eds.), *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural*. Berna: Peter Lang, 105-126.
- Montero Küpper, Silvia (2015). “Situación de partida y análisis de las iniciativas de apoyo a la traducción”. En Ana Luna Alonso, Áurea Fernández Rodríguez, Iolanda Galanes Santos e Silvia Montero Küpper (eds.), *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural*. Berna: Peter Lang, 15-42.
- Noia, Camiño (1995). “Historia da traducción en Galicia no marco da cultura europea”. *Viceversa*: 4, 59-75.
- Noia, Camiño (2004). “Historia de la traducción al gallego”. En Francisco Lafarga e Luis Pegenaute (coords.), *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Colegio de España, 721-790.
- Rábade Villar, M.^a do Cebreiro (2011). “María do Cebreiro: Tradúcese como unha forma de propaganda”. Entrevista realizada por Iago Martínez. *Xornal de Galicia*: 24/07/2011.
<http://www.disimulen.com/2011/maria-do-cebreiro-traducesecomo-unha-forma-de-propaganda>. Acceso: 20/01/2013.
- Rábade Villar, M.^a do Cebreiro (2015). “La recepción internacional de la poesía en Galicia”. En Ana Luna Alonso, Áurea Fernández Rodríguez, Iolanda Galanes Santos e Silvia Montero Küpper (eds.), *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural*. Berna: Peter Lang, 143-176.
- Seixas Seoane, Manuel (1999). “Galicia nas linguas do mundo: inventario de textos en galego e de Galicia traducidos ó alemán”. En *Actas do V Congreso Internacional de Estudos Galegos. Tréveris (8-11 outubro de 1997)*. Sada: Edicións do Castro.
- Seixas Seoane, Manuel (2000). “Galicia nas linguas do mundo: inventario de textos en galego e de Galicia traducidos ó albanés, árabe, aranés, armenio, asturiano, baixo saxón, basco, bretón, búlgaro, catalán, checo, chinés, croata e esloveno”. En Rosario Álvarez e Dolores Vilavedra (eds.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1397-1420.

Do xenio nacional ao criterio filolóxico.
Algúns apuntamentos sobre a literatura galega no Rexurdimento

Del genio nacional al criterio filológico.
Algunos apuntes sobre la literatura gallega en el Rexurdimento

From national genius to philological criterion.
Some notes on Galician literature during Rexurdimento

XURXO MARTÍNEZ GONZÁLEZ
xurxodorna@yahoo.es
Universidade de Vigo

RESUMO

A presenza de Manuel Murguía nos debates culturais e literarios galegos asoman ben cedo nas páxinas do xornal vigués *La Oliva*. Con tres traballos, publicados por entregas, o historiador nacionalista tenta fixar a súa concepción e interpretación da historia política e cultural galegas. Desta maneira pretende describir o xurdimento dunha “alma” ou *Volksgeist* que permita establecer as diferenzas entre a cultura galega e a española. Unha vez fixada esta posición ofrece unha visión xenuína e innovadora da consideración da literatura galega a partir da aplicación do criterio filolóxico.

Palabras chave: Manuel Murguía, Rexurdimento, literatura galega, Herder, *Volksgeist*.

RESUMEN

La presencia de Manuel Murguía en los debates culturales y literarios gallegos asoma bien pronto en las páginas del periódico vigués *La Oliva*. Con tres trabajos, publicados por entregas, el historiador nacionalista intenta fijar su concepción e interpretación de la historia política y cultural gallegas. De esta manera pretende describir el nacimiento de una “alma” o *Volksgeist* que permita establecer las diferencias entre la cultura gallega

y la española. Una vez fijada esta posición ofrece una visión genuina e innovadora de la consideración de la literatura gallega a partir de la aplicación del criterio filológico.

Palabras clave: Manuel Murguía, *Rexurdimento*, literatura gallega, Herder, *Volkgeist*.

ABSTRACT

Manuel Murguía's role in Galician cultural and literary debates is attested by his early appearance in the pages of the Vigo newspaper *La Oliva*. In his three works there, published as series, the nationalist historian intended to set his conception and interpretation of Galician cultural and political history, describing the emergence of a "soul" or *Volkgeist*, which helps mark the differences between Galician and Spanish cultures. However, once this approach is well established, he offers a genuine and innovative point of view on the consideration of Galician literature by means of using the philological criterion.

Keywords: Manuel Murguía, *Rexurdimento*, Galician Literature, Herder, *Volkgeist*.

1. Introducción

No apartado publicitario do xornal vigués *La Oliva* atopamos as bases de subscripción ao *Ensayo de una historia literaria de Galicia*, escrito por Manuel Murguía e que, segundo se indica, inclúe "algunas reflexiones acerca del arte en Galicia y de sus artistas, y seguida de una escogida colección de las poesías de nuestros mejores poetas" (*La Oliva*: 78, 29/10/1856)¹. O propio autor explica o propósito do libro nunha "Introducción", datada en Madrid o día 22 de outubro de 1856, na cal explicita a súa interpretación da historia política e artística de Galiza. Un texto de mocidade que adianta algunhas ideas, en formato iniciático, da concepción que ten Murguía sobre a literatura galega, sobre a súa función identitaria e incluso sobre o Rexurdimento. Extractemos algunhas breves liñas.

Lo hemos dicho en otra ocasión –la historia política no la tenemos ni *escrita* ni *hecha*: la literaria apenas cuenta algunos nombres que se salven del olvido, y que merezcan un puesto en la historia de la literatura pátria. [...]

Llenos de fé y de amor por nuestro país, vamos á penetrar en el santuario de los días pasados, á levantar del olvido en que los tienen propios y estraños las

¹ As bases da publicación indican: "Formará un tomo en octavo mayor de 350 á 380 páxinas de buen papel é impresión. Se publicará por entregas de 16 páxinas. – Cada mes se repartirán 4, ó 6, en días indeterminados. En esta ciudad se suscribe en esta redacción á real y medio una; mas á los suscritores de LA OLIVA cuesta lo mismo que en la Côte, un real; las suscripciones de fuera no se reciben menos de cuatro entregas y puede hacerse incluyendo en carta ocho sellos de franqueo".

sombras benéficas de nuestros poetas, siquiera no sean tantos ni tan altos como quisiera nuestro deseo. [...]

Grande ó pequena, ilustre ó mediocre, nuestra historia literaria no puede ser *hoy* mas que lo que ha querido el *ayer*, la historia no adula ni miente, por eso al llevar nuestra piedra al monumento de la historia provincial, hemos recogido todos sus fragmentos y escrito este libro.

Si hemos acertado, será nuestro mayor orgullo el haberlo concebido. La hora de la regeneración de Galicia ha sonado ya, y la juventud inteligente de nuestras cuatro provincias se apresura a llevar al altar de la pátria el fruto de sus vigili-
lias: no desmayemos en el camino, si el pasado ha sido de otros el porvenir es nuestro.²

A ligazón establecida entre campo político e campo cultural en Galiza guiará as reflexións de Murguía en tres traballos distintos, publicados no intervalo que vai de 1856 a 1858, e sobre os cales imos centrar a nosa atención. Polo tanto, o noso material de análise atópase nas seguintes disertacións: “De las diversas causas que han influído de una manera desfavorable en el desarrollo de nuestra literatura provincial” (Murguía, 1856-57), “Del poeta de Galicia” (Murguía, 1857a) e “Poesía gallega contemporánea” (Murguía, 1858)³. Canda eles, polo mesmo tempo, publica “De la historia de Galicia” (Murguía, 1856) e “Resumen da la historia política de Galicia” (Murguía, 1857b). Lembremos que a propia *La Oliva* xa anunciara en marzo de 1856 o inicio do seu traballo historiográfico: “Un sugeto que hace seis años se dedica a recoger datos para escribir la *Historia de Galicia*, ruega á todas las personas que se hallen en posición de suministrarle noticias, para que dicha obra salga lo más correcta posible” (*La Oliva*: 14, 19/3/1856).

Polo tanto, Manuel Murguía proxecta un libro da historia literaria galega en paralelo ao proxecto de historia política galega que representan as dúas torres sobre as cales quere levantar a nación ou, se se quer, dúas pezas arquitectónicas centrais na “grande obra” definida por Antolín Faraldo.

O obxectivo que nos marcamos é sinalar os primeiros síntomas de aplicación do criterio filolóxico na literatura galega a partir dunha interpretación do concepto de xenio nacional. En consecuencia, non nos interesa avaliar a evolución do pensamento de Murguía sobre a aceptación do criterio filolóxico ou a súa institucionalización durante o Rexurdimento; o que nos interesa é

² As cursivas están no orixinal.

³ Temos a sospeita de que este artigo tamén debeu saír nas páxinas d’*El Miño* pero a inexistencia de exemplares e da práctica colección completa do xornal impiden que poidamos afirmalo con pleno coñecemento.

localizar na cronoloxía oitocentista as primeiras manifestacións a prol da consideración da lingua como elemento distinto das prácticas literarias.

Por outra parte, a nosa perspectiva analítica asume a experiencia da subalternidade, nos termos presentados por Xoán González-Millán en *Resistencia cultural e diferenca histórica* (2000a). Ademais cómpre ter presente, alén da relación entre o sistema dominante e o sistema dominado así como as tensións creadas no propio campo, a distinción entre o nacionalismo literario e a literatura nacional feita polo devandito investigador (González-Millán, 1995; 1998; 2000b).

2. Contexto e causas⁴

O Rexurdimento ocupou practicamente todo o século XIX, se aceptamos o seu inicio nos anos da francesada e poñemos o cabo en 1906, cando a fundación da *Academia Gallega*. Unha proposta cronolóxica feita a partir da concepción da nosa renacemento como un movemento alén do estritamente cultural condicionado polo seu tempo histórico (liberalismo, nacionalismo e romanticismo), impulsado por unha reducida elite intelectual comprometida co progreso do país e cos seguintes obxectivos: restituír a memoria histórica (memoria silenciada) para prestixiar o que somos mediante a exaltación do pasado e do popular, e enxalzar os méritos, riquezas naturais e capacidades demostradas na historia e latexantes no presente (“la hora de la regeneración”); reivindicar o respecto e o recoñecemento por parte dos foráneos; e propiciar a mudanza discursiva arredor dos trazos identitarios transformando en positivo a tradicional visión negativa. A partir de aquí os suxeitos do Rexurdimento pretenden crear tanto un relato histórico como configurar o repertorio do imaxinario común a partir de operacións de inclusión e exclusión. Con certeza, todo isto, mesmo a partición interna da cronoloxía do Rexurdimento, merecería un debate monográfico que non desprazará agora o propósito deste relatorio.

Os suxeitos que participaban activamente no Rexurdimento descoñecían, na altura de 1856, a inmensidade e riqueza da literatura medieval galega (López, 1991). Había unha visión “castrada” da tradición literaria que determina a

⁴ Por razóns de espazo non nos deteremos a describir a situación política do Estado español pero cómpre advertir o intre en que se publican estes textos (o ocaso e derrube do Bienio Liberal, con Espartero na presidencia do Goberno) e a consolidación e estabilidade política do sistema constitucional de man das forzas moderadas. Por outra parte sería interesante incluír na análise as cuestións referentes á feble nacionalización (propostas no seu día por Borja de Riquer) e a tese do “duplo patriotismo” enunciada por Josep Maria Fradera.

súa interpretación da “literatura provincial”. Por iso tanto a Xeración de 1846 como a de 1856⁵ esfórzanse en rescatar a memoria política e identitaria para desmentir, en primeiro lugar, aquela sentenza “Galicia, nunca fértil en poetas” que se levaba como un escapulario de pedra; e, en segundo lugar, para demostrar a partir do estudo da historia e da cultura a particular conformación histórica da nación galega que posibilita falar dun “xenio nacional” e testemuñar a validez, fertilidade e prestixio da nosa intelectualidade.

Os artigos de Manuel Murguía conxugan estas dúas variábeis e conclúen, primeiro, que a Galiza de mediados do XIX é o resultado dunha mestizaxe de razas e pobos ao longo da historia que contribuíu á identidade do país; segundo, que desta mestizaxe xorde unha cultura, uns costumes, unha tradición popular, unha lingua etc. que constitúen o “xenio nacional”; e, terceiro, que os períodos en que Galiza posuía un poder político independente ou autónomo coincidían cos períodos de esplendor cultural. Por conseguinte, Manuel Murguía enceta a redacción da historia galega, en liña coas correntes historicistas e románticas – explicadas por Meinecke (1943) –, co obxectivo de construír un relato propio dos nosos devanceiros e validar a diferencialidade da identidade galega.

Para ser ilustrativo pensemos na definición de arco dada por Da Vinci: unha fortaleza formada por dúas feblezas. Pois ben, as dúas columnas que sosteñen este arco da teoría nacional son o pasado político e o pasado intelectual que explican a formación histórica de Galiza e a conformación do xenio nacional (lingua incluída). Columnas, en todo caso, ofídicas: o fuste son dous cilindros (política e cultura) entrelazados en forma de espiral, é dicir, dependentes entre si e que son propios da fase que chamamos “nacionalismo literario”.

Murguía afirma en 1865 que Galiza é unha nación e así o expón no primeiro volume da *Historia de Galicia*⁶. Pero, ademais, as nacións segundo Herder

⁵ Distinguímos dúas xeracións no período do Rexurdimento pleno: a Xeración de 1846 (nada na década dos 20, ligada á Academia Literaria, á prensa provincialista da década dos 40 e involucrada no levantamento de abril de 1846) e a Xeración de 1856 (nada na década dos 30, ligada a *El Liceo de la Juventud*, á prensa provincialista da década dos 50 e 60 e que participa nos Xogos Florais e *El Álbum de El Miño*). Se escollemos a data de 1856 é porque nese ano comeza a publicación do proxecto La Oliva-El Miño, se celebra o Banquete de Conxo e se realiza a primeira homenaxe pública aos Mártires de Carral, símbolo ou feito histórico de marcación interxeracional.

⁶ Ramón Maiz explica o seguinte: “A aparición en 1865 do volume I da *Historia de Galicia*, de Manuel M. Murguía, supuxo un decisivo punto de ruptura na traxectoria político-ideolóxica do pensamento galeguista. Fronte ás sólidas formulacións do galeguismo histórico precedente e mesmo coetáneo –do provincialismo ó rexionalismo–, así como da historiografía galega anterior [...], procedíase por vez primeira, e con toda radicalidade, á construción histórico teórica de Galicia como nación” (1999: 5). Para ampliar a información, Barreiro (2012: 276-293; 471-476).

(do que é debedor o historiador galego) teñen na lingua propia un escudo da alma e proxéctase como unha carta de presentación que a distingue na polifonía mundial.

O citado *Ensayo* de Murguía pódese considerar como o primeiro intento de redactar unha historia da literatura galega e que pretende superar os voluntariosos traballos, cun formato de catálogo informativo xeral, de recolección de figuras gloriosas con cadansúa obra (en castelán ou galego) que autores como José Vereá e Aguiar, na súa *Historia de Galicia* (1838), ou Antonio Neira de Mosquera, no seu *Manual del viajero en la Catedral de Santiago* (1847)⁷, presentaran anos atrás. Murguía afirma que o illamento en que vivía Galiza, tanto por razóns externas como internas, explicaría en parte a escasa presenza dos escritores galegos na historia literaria española precisamente porque a súa obra non saía (por vontade propia e por desinterese foráneo) das fronteiras galegas. A isto únese unha causa netamente política: “la escasa ó ninguna participación que Galicia ha tenido siempre en el gobierno del Estado, ha sido tambien fatal para nuestros hombres de letras. Los gobiernos que no se acordaban de nuestro país sino para vejarle y esquilmarle, no tendrían ocasión ni voluntad para proteger á sus poetas”. Esta engádega expresa unha radicalidade na percepción do estudo da literatura galega e tamén recolle a “síndrome da aldraxe”, do que fala Justo Beramendi como argumento para xustificar a situación literaria. Por tanto, cando Galiza tivo peso político en España foi entón cando tamén tivo peso cultural; cando estivo afastada dos “mandos do poder” non só ficou relegada no elenco intelectual senón que foi vítima do desprezo, “da inxuria o rudo encono”.

Tamén debemos deternos no propósito que se marca Murguía neste *Ensayo*: situar a arte galega no lugar correspondente da diversa arte española. A concepción plural do Estado español e o recoñecemento por parte dunha intelectualidade española sensíbel á diversidade (por exemplo en Amador de los Ríos, Gumersindo Laverde ou Menéndez Pelayo) están presentes nun Murguía que, co tempo e segundo explica Barreiro Fernández (2012), evolucionará cara a posicións arredistas ante a negación e veto das reivindicacións provincialistas por parte dunha política decote máis obsesionada coa centralización,

⁷ Os exemplos de autores con obra en galego redúcense a apenas media ducia de autores que serán reivindicados no discurso rexurdimentista. En todo caso fagamos notar como Neira de Mosquera reivindica os traballos e a propia figura de Martín Sarmiento: dende as *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* (1775), que recollen a cita do Marqués de Santillana, até as *Copras* (1746) como produción literaria propia. Angueira (2013) explica a relevancia do frade beito para o Rexurdimento.

a exaltación dunha única historia e cultura españolas (identificada con Castela) e a defensa da supremacía da lingua castelá sobre as outras linguas faladas no territorio peninsular (consideradas despectivamente como dialectos do castelán, é dicir, como variedades subordinadas e desprestixiadas), como se demostrará de maneira definitiva logo do fracaso da experiencia republicana de 1873 e a posterior etapa da Restauración. O discurso de Cánovas del Castillo de 1882 resulta moi revelador.

O *Ensayo de una historia literaria de Galicia* nunca saíría do prelo baixo este título senón que, como indica Ana Belén Fortes, “existe a posibilidade de que se estea a referir con outro nome ó *Diccionario de escritores gallegos*, publicado seis anos máis tarde” (2000: 163). Os tres citados artigos, que forman o corpus da nosa análise, serán incorporados na parte introdutoria deste volume publicado en Vigo por Juan Compañel.

Con este material, como argamasa fundamental, tiraremos algunhas ideas centradas no noso propósito de explicar o proceso experimentado para a marcación do criterio filolóxico na literatura galega ao longo do século decimonónico e que, coidamos, se consolida coa publicación de *La literatura gallega en el siglo XIX* (1903) de Uxío Carré Aldao⁸, persoa integrada na Cova Céltica presidida polo “pontífice do rexionalismo”, Manuel Murguía.

Este proceso de fixación e consolidación do criterio filolóxico dividímo-lo en dúas etapas que explican o rótulo que empregamos para este relatorio. Unha primeira etapa (“Do xenio nacional”) está ligada á tarefa de demostración histórica de que Galiza é un territorio distinto a España que produce unha cultura xenuína, que recolle varios elementos chaves na configuración do imaxinario común, como resultado dos zigzags da historia. E unha segunda etapa (“criterio filolóxico”) na cal, a partir da aceptación de ser Galiza unha comunidade distinta que produce unha cultura propia, se asume que a lingua é unha mostra exterior da identidade e, á vez, un elemento de cohesión social. En consecuencia Murguía defende que a literatura galega é aquela escrita en lingua galega posto que a lingua materna é a que une a persoa á raíz da súa terra e só así, nesa condución directa (onde abalan conceptos románticos como a espontaneidade, sinceridade, emoción interna etc.), se pode expresar o sentimento da alma, o *Volksgeist*.

⁸ Este volume nítrese dos artigos do mesmo autor publicados na *Revista Gallega* entre os anos 1900 e 1901. No primeiro dos traballos, que saíu no número 271 (20/5/1900), engádese esta aclaración: “Con sumo gusto reproducimos de la ‘Revista Crítica de Historia y Literatura españolas, portuguesas é hispano-americanas’ [...], este traballo, que por encargo de la Dirección de dicha ‘Revista’ ha escrito nuestro amigo y colaborador D. Eugenio Carré Aldao”.

Neste punto convén lembrar a publicación da obra de Herder e dalgúns dos seus traballos como *Ensaio sobre a orixe da linguaxe* (1772) ou *Metacrítica* (1799). O enfoque que presenta sobre as linguas influirá poderosamente no romanticismo e no concepto do *Volksgeist*: “el alma humana piensa con palabras. Mediante el lenguaje no sólo se exterioriza, sino que se caracteriza a sí misma y sus pensamientos” (1982: 372-373). Sobre este traballo destaca a investigadora Rodríguez Barraza: “estos hombres no son universales abstractos, sino singulares concretos que dependen de una existencia, de una lengua, de una nación, en fin, de unas costumbres y formas de ser determinadas que los hacen estar unidos íntimamente a su suelo-raíz” (2008a: 73). Por conseguinte, “Nuestra percepción del espacio queda atada sin remedio a la lengua materna desde donde estas denominaciones ‘ordenan y examinan, por así decirlo, las percepciones del universo” (2008a: 73).

Para alén disto Herder asume unha distinción entre as culturas do norte e do sur de Europa, situando a Alemaña entre as primeiras (Rodríguez Barraza, 2008b: 56-61). Para o filósofo xermano as culturas meridionais correspóndense cun carácter feble, suave e mesmo “afeminado” fronte ao carácter rudo, forte e vigoroso dos países do norte nunha interpretación debedora, en parte, de Montesquieu⁹. Nesa liña, Herder asume a idea romántica ou prerromántica de que o proceso cultural é un produto das forzas vivas da natureza. A cultura do norte, máis concreta e veraz, máis expresiva e real, debera invadir o sur de Europa.

Estas reflexións están vivas na lectura que fai Murguía nos artigos publicados en *La Oliva* e en *El Museo Universal*. En todo caso non temos espazo para afondar nos puntos citados desta influencia herderiana pero, con certeza, resulta un campo de investigación aberto que deitaría luz tanto sobre o historiador como sobre a conceptualización do Rexurdimento.

⁹ “Resulta, pues, que en los climas fríos se tiene más vigor. Se realizan con más regularidad la acción del corazón y la reacción de las fibras; los líquidos están más en equilibrio, circula bien la sangre. Todo esto hace que el hombre tenga más confianza en sí mismo, esto es, más valor, más conocimiento de la propia superioridad, menos rencor, menos deseo de venganza, menos doblez, menos astucias, en fin, más fineza y más franqueza. Quiere decir esto, en suma, que la variedad de climas forma caracteres diferentes. Si encerráis a un hombre en un lugar caldeado sentirá un gran desfallecimiento; si en tal estado le proponéis un acto enérgico, una osadía, no os responderá sino con excusas y vacilaciones; su debilidad física le producirá naturalmente el desaliento moral. Los pueblos de los países cálidos son temerosos como los viejos; los de los países fríos, temerarios como los jóvenes. Si no, fijándonos en las últimas guerras, en las que por tenerlas a la vista podemos descubrir ciertos detalles, observaremos que los pueblos del Norte no realizan en los países del Sur las mismas proezas que en su propio clima” (Montesquieu, *Del espíritu de las leyes*, 1747, cap. XIV “De las leyes con relación al clima”).

3. Contidos

Murguía retrata o antigo Reino como un lugar illado, por causas naturais e humanas, que padece a marxinação e un trato inxusto por parte de Castela. Acúsase aos Reis Católicos da “centralización que [...] hizo cada vez mas pobre y escasa nuestra historia política”. Dende entón Galiza “se empobreció como el resto de la península” (Murguía, 1857b). Mais grazas ás “sabias y liberales ideas de la enciclopedia” que “si no lograron resucitar nuestra literatura, al menos dieron el golpe de muerte a tantas y tan absurdas preocupaciones”, o século XIX presentábase como a tuba de espertar de Galiza nunha sorte de primavera dos pobos. É interesante subliñar que liga o renacer do país co liberalismo: o avance das ideas progresistas favorecería ao Rexurdimento.

Para Murguía a identidade galega viña dos celtas, un pobo atlántico relacionado coas culturas do Norte de Europa, en oposición ao Mediterráneo e as culturas grecolatinas¹⁰. O mesmo historiador sostén que Galiza herdou dos celtas “su nombre [...], su origen, como sus primitivas costumbres, como su lenguaje”; e a tribo sueva “nos dio sus leyes, sus costumbres, sus victorias y su idioma”. As referencias ao pasado celta e suevo en réxime de independencia e ao esplendor do poder propio dos primeiros anos da Idade Media, confirman para Murguía a tese de que o poder político condiciona a cultura (as condicións materiais) e que, en consecuencia, non se pode historiar a literatura sen termos en conta as circunstancias sociais e políticas desa comunidade humana.

En “De las diversas causas que han influido de una manera desfavorable en el desarrollo de nuestra literatura provincial” Murguía marca a distancia entre a “literatura provincial” (sistema dominado) e a “literatura patria” (sistema dominante) coa intención consciente e evidente de delimitar unha identidade distinta: “perdida su memoria entre el inmenso farrago y la balumba de otra literatura diferente por ser diferentes sus sentimientos, y diversa su índole y la fuente de sus impresiones”. Literatura diferente porque diferente é o seu xenio nacional (sentimentos, orixe, impresións), produto das vicisitudes históricas: “hoy [...] no puede formar esa poesía que decimos, y que existe en el corazon de nuestros poetas, y que se pierde entre las exigencias de otra que se alimenta con su sangre”.

O corte interpretativo que efectúa Murguía é radical: os escritores de Galiza que pretendan crear arte, a cal nace como expresión interna do artista enraizado co país, deben abandonar a carreira da literatura de Castela. Así

¹⁰ A tese celta de Galiza collera forza coa publicación da *Historia de Galicia* (1838) de Veree e Aguiar, van continuala Antolín Faraldo e Leopoldo Martínez Padín.

de contundente se amosa ao citar os efectos dunha errónea opción: “Por eso nuestros poetas que debían ser tanto no son nada; por eso nuestra literatura es tan escasa, pues el desaliento sorprendió á muchos que luchaban en vano por seguir un camino cerrado para ellos”. A distinción está clara: os costumes, as crenzas, as lendas etc. do pobo galego en nada se parecen aos costumes, ás crenzas, ás lendas etc. do pobo español: “Ved sino el teatro antiguo español, ese teatro en que se ven retratadas las costumbres, las creencias y las pasiones de este pueblo”. En definitiva preséntanos xenios nacionais distintos e incluso antagónicos: “¿hallais acaso algun punto de contacto entre este pueblo y el nuestro, entre estas costumbres y las nuestras, entre estos sentimientos y los nuestros? No, ciertamente”. A impugnación é absoluta: “no podemos seguirle y desmayamos, no nos habla en el lenguaje que entendemos y sus bellezas pasan desapercibidas para nosotros”. As consecuencias desta formulación serán definitivas para marcar o sentido e o concepto do que é literatura: a cultura galega nin é nin ten relación coa cultura española.

Murguía, influído polo romanticismo, define a tarefa do poeta galego: “el poeta hijo de nuestras montañas, criado en ellas; que leyese en sus cielos, en sus campos, en sus mares y en sus tempestades, la poesía que solo hay aquí, la poesía que solo se entiende aquí, la poesía que nace solo para aquí”. A literatura galega tiña que saír de Galiza, tiña que estar en relación con Galiza e tiña que estar dirixida ao pobo de Galiza. Por tanto, o *Volksgeist* determina a cultura e só posuíndo os mecanismos espirituais que xera este propio *Volksgeist* se pode comprender o produto artístico como expresión do xenio nacional. No seguinte parágrafo describe as características da literatura galega que mantén a dependencia coas citadas teses de Herder:

Nuestro clima y nuestras costumbres dan la preferencia en nosotros á todo lo que es sentimiento, á todo lo que es vago, ideal, melancólico: nuestra literatura pues, igualmente que la del Norte, abandona la imaginación y se entrega toda entera en brazos de las dulces emociones del corazón, y se complace en tristes meditaciones, y en sus concepciones vagas como las nieblas de los ríos que cruzan del uno al otro confín nuestra hermosa y olvidada tierra de Galicia. (Murguía, 1856-57)

A exposición intérnase na descrición das “forzas vivas da natureza” que están presentes na paisaxe:

Las nubes mas caprichosas ruedan por nuestro cielo, los castaños de anchas hojas tienden sus ramas que los vientos del invierno hacen caer tristemente, las

nieblas rodean las orillas de sus ríos, los lagos tienden sus anchas y sosegadas superficies, las ondas se quiebran en las playas desiertas y salvajes, los vientos murmuran tristemente, las cumbres se alzan como hermosos fantasmas sobre la soledad de los valles; cuando el sol traspone las aguas, un ejército de vapores violados les envuelven como otros tantos espíritus amigos. Las viviendas solitarias, las iglesias primitivas, las antiguas costumbres, veneradas aun y guardadas como un tesoro de inapreciable valor, los *cuentos*, esas hermosas baladas de nuestras aldeas, recitados en las largas veladas de invierno, en torno al fuego que chispea en el hogar mientras la tempestad pasa desatada sobre aquellos pobres y olvidados techos, las canciones que se pierden entre las sinuosidades del valle, la tranquilidad de un espíritu dado á la meditación, esa vida no agitada por violentas pasiones, todo esto constituye la fuente en donde nuestro poeta bebe la inspiración y la poesía. (Murguía, 1856-57)

O deber do poeta galego é “estudiar aquela poesía que mas se parece á la suya, aquella que mas habla á su corazón, aquella que describe costumbres y creencias hermanas”. A literatura española, na medida en que está comunicada coa cultura mediterránea, onde se valora o texto que “deslumbra que á lo que conmueve”, non é irmá da literatura galega: “no es, ni puede servir de norma á nuestra poesía, diferente de ella en un todo”. A irmandade cultural está na cultura atlántica e nos países do Norte, con quen comparte aspectos como a paisaxe, os contos, as lendas, a relixión.

Murguía presenta un modelo, Walter Scott, a quen define como “un escritor hermano” que parece “hablar de nuestro país, de nuestros usos, de nuestras creencias, de nuestros horizontes”. A operación comparativa pretende situar (e prestixiar) a Galiza en relación coas literaturas do Norte. A aposta chega deica o punto de considerar que a paisaxe, a xente, as cantigas, as ruínas e até as gaitas de Escocia son as mesmas que as de Galiza porque ambos territorios teñen un pasado común: os celtas. “¡Ay! Que si la tradición y la historia no nos dijeran que nuestro origen y el origen del pueblo que nos describe el poeta escocés, es uno mismo; si la tradición y la historia no nos presentara como hermanos, esos libros nos lo hubieran dicho”.

A diferenza é que Escocia posúe unha “brillante historia de reyes valientes” e Galiza aínda prepara a redacción da memoria histórica, un dos retos da xeración de 1856.

En “Del poeta de Galicia” establece dun xeito desiderativo as pautas que os escritores galegos deben seguir para seren escritores da literatura provincial: “Le hemos soñado como Ossian, resucitando la memoria de los héroes de su patria, cantando sus glorias y llorando sus infortunios”. De novo a guía que

nos presenta é a dun poeta escocés. Uns parágrafos despois exaltarán a “irmá” Irlanda (“Erín”), con quen comparte non só unha xénese celta senón que tamén un triste presente de fame e pestes. Culturas celtas e literatura do norte.

Mais Galiza, di Murguía, non tivo “un orador como O’Connell, ni un poeta como Moore”; noutras palabras, non tivo un líder político como Daniel O’Connell para defender os dereitos e progreso do país, nin tivo un escritor patriótico, de expresión romántica e interesado pola exaltación do popular como Thomas Moore. Estas ausencias convértense en obxectivos do Rexurdimento. Repárese novamente no matrimonio entre o campo político e o cultural.

A misión do poeta, como representante da conciencia da nación, é rescatar a memoria e exaltar as súas expresións populares: “Le hemos concebido [...] escuchando de los campesinos las historias de su corazón, sencillas, hermosas, tal vez sangrientas, pero siempre espontáneas é hijas de la naturaleza, nunca del arte”. O poeta simboliza o ser da patria.

A literatura do poeta, coa misión de guieiro, é á súa vez unha expresión pública da identidade do pobo ao que representa e pretende dirixir. A súa literatura procede directamente do popular e da historia desa comunidade. Por iso Murguía reclama unha “lágrima para los heroes de su patria”, un “himno para celebrar sus victorias”, uns cantos que recollan “los deseos, las creencias, los dolores, las aspiraciones de su época” e un poeta que “lanzase de un lado al otro de las cuatro provincias un grito de libertad”.

O marco paisaxístico das “hojas secas de los castaños”, das “brisas de la montaña”, do “silencio de la quietud”, na “onda del lago” é onde se atopa a inspiración do poeta galego e onde se atopa o material puro do *Volksgeist* tirado da boca dos campesiños, que cantan e narran lendas antigas na lingua nai; é onde está a patria para Manuel Murguía. Por esta razón o poeta que se afaste deste modelo é responsábel da situación da decadencia da literatura provincial. Esta desatención coa terra explica, en parte, que as páxinas da historia literaria sexan tan poucas pero sobre todo explica que non prendese a “chispa del santo fuego del provincialismo, de que tanto necesita Galicia”.

Toda a exposición sobre a saúde da literatura galega móvese arredor de dous eixos centrais e ligados entre si que impedían o desenvolvemento creativo: un pasado en que Galiza carecía de poder propio e era tratada como unha colonia; e a falta de conexión “espiritual” entre a terra natal, como fonte de inspiración, e a creación literaria dos escritores galegos dentro do sistema literario español (o alleo), o cal provocaba o divorcio entre o *Volksgeist* e a obra de arte.

Pero de novo o autor introduce outra cuestión na análise da literatura galega e que afecta á propia escolla lingüística. Vexamos como o expresa:

Hablando el lenguaje de la madre patria, no era entendido en la suya, y su canto se perdía como el grito de la tempestad á lo largo de la ribera.
Cantando en el idioma de sus padres, no se salvaba del olvido, no pasaba mas allá de los estrechos límites á que fué quedando reducida nuestra infortunada Galicia. (Murguía, 1856-57)

A interesante reflexión colócanos ante unha dupla interpretación: refírese Murguía á linguaxe como metáfora do xenio nacional? Ou refírese á linguaxe como a lingua dun pobo? Na nosa opinión estaría habilitada unha interpretación conxunta, como se o autor xogase conscientemente coas palabras de “xenio nacional” e de “lingua”.

Se aceptamos esta hipótese deberemos deternos na análise dunha situación lingüística na cal o galego é a lingua para dirixirse aos habitantes de Galiza e o castelán a lingua para dirixirse ao resto do Estado español. Este escenario presenta as trabas de cada opción: escribir en castelán impedía ao autor galego comunicarse cos seus compatriotas e, entón, non tiña sentido a literatura provincial (producíase unha ruptura co *Volksgeist*); escribir en galego supoñía recluír a literatura nunha única comunidade e condenala ao esquecemento.

Por último, Manuel Murguía conclúe que o seu modelo de poeta se atopará no futuro: “El sera hijo del porvenir. Esperamos en él como en nuestra salvación”. Tan só cita unha excepción como escritor ou erudito que cumprise cos deberes literarios encargados polo historiador. Ese é Martín Sarmiento:

En el Chan de Piedrafitá, se vé algo del poeta provincial que nosotros hemos soñado, en sus versos: todo es de aquí, hasta el idioma. [...] El fué el primero, quizá sin saberlo, que echó los cimientos de la literatura indígena, tal como la concebimos nosotros: literatura nacida en el seno de Galicia, cuyas aspiraciones son las de este pueblo y cuyos sentimientos, descripciones, horizontes, todo, todo sea ella, por ella y para ella. Así debe ser la literatura provincial: así el poeta. (Murguía, 1857a)

Até entón os axentes do Rexurdimento incluían a autores tanto con obra en galego como en castelán (Salas y Quiroga ou Pastor Díaz) sempre que os autores representasen o “xenio nacional”. Pero Murguía vai máis alá ao aceptar a lingua como elemento de distinción do (proto)sistema literario galego, como se percibe claramente no traballo publicado en *El Museo Universal*: “Antes de

hablar de la poesía gallega contemporánea, séanos permitido estendernos en algunas, aunque brevemente *reflexiones, acerca del origen* y de la indole del dialecto en que se halla escrita” (Murguía, 1858). Ademais a “estructura [do galego] difiere notablemente de la del idioma castellano”, rexeita as teses do “vulgo ignorante” que a identifican como “castellano corrompido” e presenta o alto nivel intelectual de Galiza que “tenía en los siglos mas bárbaros de la edad media, un idioma, una literatura y una música”.

O derradeiro parágrafo contén unha reflexión que nos obrigaría a deternos pero non temos espazo. En todo caso formula a complexidade sociolingüística e a representación literaria. O galego “parece hecho para espresar solamente los tiernos sentimientos del corazón, las tristezas de nuestra alma”, limitada ao mundo rural. Mais, de súpeto, o propio autor anuncia a publicación dunha composición súa en lingua galega, de temática “guerrera”, non tanto pola súa valía literaria senón “para que se viera, cómo el dulce lenguaje gallego, se presta, sin embargo, á las imágenes y á los pensamientos de una poesía contraria enteramente” ao uso exclusivo do sentimentalismo.

4. Efectos e conclusións

Belén Fortes destaca a relación de diferenzas entre a literatura galega e a española: fondo / forma, espontaneidade / artificio, sentimento / imaxinación, tristeza e melancolía / optimismo e arrogancia, suavidade e dozura / aspereza e dureza, poesía subxectiva / poesía obxectiva e unha métrica que segue o estilo popular (2000: 82-87). Existe un “xenio nacional” que diverxe do español. Para facer máis patente este antagonismo Murguía elabora un discurso cun formato de táboa de diferenzas no carácter, costumes, estética, valores, pasado etc. que teñen a orixe na historia política de Galiza, coa ocupación de distintos pobos (razas), a formación do antigo Reino, a aparición do galego como lingua oral e escrita etc.

A identificación e análise do “xenio nacional” permítelle a Murguía falar de literatura galega como unha expresión literaria propia e distinta da española porque se o exercicio literario é expresión escrita do *Volksgeist*, entón Galiza terá unha expresión xenuína e única, porque xenuína e única é a súa conformación cultural e política ao longo da historia. Esta lóxica está integrada nas correntes estéticas do romanticismo.

En síntese, a proposta de Manuel Murguía enunciada nos artigos de *La Oliva* e *El Museo Universal* pretende asentar o concepto de literatura galega

(introducindo devagar o feito lingüístico) e diferenciarse da literatura española mediante unha impugnación ao sistema dominante (co uso do idioma incluído), tendo en conta os factores internos e externos¹¹. O canon proposto no discurso literario depende do significado lingüístico e político da obra; dos límites, valores e criterios propostos por Murguía e aplicados sobre o produto. Por outra banda, trata de situar a cultura galega nun circuíto europeo (norte) que se distanciaba claramente do ámbito cultural español (sur). Dito doutro xeito, o espazo literario propio de Galiza estaba nas literaturas do Norte (nas de orixe celta) e non nos pobos mediterráneos. Por último, Murguía trata de establecer un relato da memoria galega que servise tanto para dignificar o antigo Reino e os seus habitantes como para demostrar os distintos trazos diferenciais que compoñían a identidade galega.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Angueira, Anxo (2013): *Das copras de Sarmiento ós cantares de Rosalía de Castro*. Berlín: Frank&Time.
- Chacón Malvar, Rafael (2000). "Ideoloxías lingüísticas no século XIX: Manuel Murguía". *Boletín da Real Academia Galega*: 361, 177-195.
- Figueroa, Antón (1992). "Literatura nacional e sistema literario". *A Trabe de Ouro*: 11, 59-67.
- Figueroa, Antón (1994). "Literatura, sistema e lectura". *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1994*, 97-107.
- Figueroa, Antón (2001): *Nación, literatura, identidade*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Fortes, Belén (2000). *Manuel Murguía e a cultura galega*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- González-Millán, Xoán (1995). "Do nacionalismo literario a unha literatura nacional: hipótese de traballo para un estudo institucional da literatura galega". *Anuario de Estudios Galegos 1994*, 67-81.
- González-Millán, Xoán (1998). "O criterio filolóxico e a configuración dunha literatura nacional: achegas a un novo marco de reflexión". *Cadernos da Língua*: 17, 5-24.

¹¹ Cumpriría dedicar unhas liñas á aparición da esfera pública (oficial e alternativa), da prensa provincialista, dos lugares de sociabilidade (formal e informal) etc. como expresións do proceso da modernidade e como expresión dun novo "espazo de posíbeis".

- González-Millán, Xoán (2000a). *Resistencia cultural e diferencia histórica*. Sotelo Blanco: Compostela.
- González-Millán, Xoán (2000b). “Discursos sociais e literatura nacional. Unha proposta paradigmática (Galicia como referente)”. *A Trabe de Ouro*: 42, 163-177.
- Herder, Johann Gottfried (1982). *Obra selecta* (ed. Pedro Ribas). Alfaguara: Madrid.
- López, Teresa (1991). *Névoas de antano. Ecos dos cancioneiros galego-portugueses no século XIX*. Santiago de Compostela: Laivento.
- Maiz, Ramón (1999): *O pensamento político de Murguía*. Vigo: Xerais.
- Meinecke, Friedrich (1943): *El historicismo y su génesis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Murguía, Manuel (1856-57). “De las diversas causas que han influído de una manera desfavorable en el desarrollo de nuestra literatura provincial”. *La Oliva*: 96 (31/12/1856), 97 (5/1/1857), 101 (17/1/1857) e 102 (21/1/1857).
- Murguía, Manuel (1856). “De la historia de Galicia”. *La Oliva*: 57 (16/8/1856).
- Murguía, Manuel (1857a). “Del poeta de Galicia”. *La Oliva*: 125 (21/3/1857).
- Murguía, Manuel (1857b). “Resumen da la historia política de Galicia”. *La Oliva*: 110 (14/2/1857), 116 (28/2/1857), 119 (7/3/1857) e 122 (14/3/1857).
- Murguía, Manuel (1858). “Poesía gallega contemporánea”. *El Museo Universal*: 2 (30/1/1858), 4 (28/2/1861) e 6 (30/3/1858).
- Rodríguez Barraza, Adriana (2008a). “Percepción y lenguaje: Herder o la vanguardia de la hermenéutica”. *Revista Internacional de Filosofía*: XIII, 61-78.
- Rodríguez Barraza, Adriana (2008b). *Identidad lingüística y nación cultural en Johann Gottfried Herder*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma.

**A propósito de
Tres hojas de ruda y un ajo verde.
As narracións de Luís Seoane e
os repertorios da literatura galega¹**

***A propósito de Tres hojas de ruda y un ajo verde.
Las narraciones de Luís Seoane y los repertorios
de la literatura gallega***

*On Tres hojas de ruda y un ajo verde.
The stories of Luís Seoane and the repertoires of Galician literature*

Florentino PÉREZ GARCÍA
ftinopg@outlook.com

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO

Neste traballo contextualízase a publicación e recepción do libro de Luís Seoane *Tres hojas de ruda y un ajo verde o las narraciones de un vagabundo* no campo cultural galego en relación con outras tomas de posición procedentes do ámbito galeguista e coa utilización literaria de repertorios asociados coa modalidade fantástica. Proponse

¹ Co apoio do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades da Secretaría Xeral de Política Lingüística da Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia.

o uso da noción de *tradición selectiva* de Raymond Williams para a análise dalgunhas desas tomas de posición.

Palabras chave: campo cultural galego, exilio, fantástico, literatura galega, Luís Seoane, tradición selectiva.

RESUMEN

En este traballo se contextualiza a publicación e recepción do libro de Luís Seoane *Tres hojas de ruda y un ajo verde o las narraciones de un vagabundo* en el campo cultural gallego en relación con outras tomas de posición procedentes del ámbito galleguista y con la utilización literaria de repertorios asociados con la modalidade fantástica. Se propone el uso de la noción de *tradición selectiva* de Raymond Williams para el análisis de algunas de esas tomas de posición.

Palabras clave: campo cultural gallego, exilio, fantástico, literatura gallega, Luís Seoane, tradición selectiva.

ABSTRACT

This paper presents a contextualisation of the publication and reception of Luís Seoane's book *Tres hojas de ruda y un ajo verde o las narraciones de un vagabundo* in the Galician cultural field, using other position-takings from galeguista positions and literary repertoires related to the fantastic mode as a reference during the analysis. Raymond Williams' notion of *selective tradition* is presented as a means of analysing some of these position-takings.

Keywords: exile, fantastic, Galician cultural field, Galician literature, Luís Seoane, selective tradition.

Tres hojas de ruda y un ajo verde o las narraciones de un vagabundo foi o único libro de narrativa publicado por Luís Seoane. Neste traballo analizarase en tanto que *toma de posición* (Bourdieu, 2004 [1991]: 61-68) fundamentalmente no que respecta ao campo cultural galego, aínda que a complexidade derivada da situación de exilio en que se encontraba Seoane e a propia situación institucional do campo en cuestión demandaría unha perspectiva moito máis ampla. Tomaremos como punto de partida xeral os desenvolvementos do modelo sociolóxico de Pierre Bourdieu levados a cabo por Antón Figueira (2001, 2010). Como marco para a análise concreta das posicións de Luís Seoane basearémonos no traballo de Arturo Casas (2011) e nas consideracións sobre o exilio de Xoán González-Millán (2002). Por outra parte, proporemos a posibilidade de aplicar o concepto de tradición selectiva de Raymond Williams (1977) neste contexto.

Luís Seoane publica en 1948 o libro de relatos *Tres hojas de ruda y un ajo verde o las narraciones de un vagabundo*. Aparece en Buenos Aires, na editorial “Botella al mar”, que o propio Seoane creara xunto con Arturo Cuadrado ese mesmo ano. Na “Noticia” que Lorenzo Varela lle escribiu como

prólogo, describe os contos do xeito seguinte: “En ellos van parejas la realidad y la fantasía, el dato erudito y la invención, la finísima ternura y el sarcasmo cruel” (L[orenzo] V[arela] 1948: 7-8). Xosé Luís Axeitos (1996: 8) sinala que, en 1948, “Seoane está mergullado de cheo na creación pictórica. A decepción polo desenlace da guerra mundial entre os exiliados, o profundo desánimo que provocou, estimulan unha estética social e loitadora” que se manifesta en óleos que constitúen “evocacións do mundo do traballo e da loita armada”. No mesmo ano, ademais de expor en Buenos Aires e Caracas, organiza no Centro Galego de Buenos Aires a Primeira Mostra do Libro Galego. Cando se publica *Tres hojas de ruda y un ajo verde* (a partir de agora, THR), a editorial Galaxia, arredor da que se ha articular o grupo central do galeguismo do interior, non existe e o centro editorial do libro galego sitúase en Buenos Aires, onde Seoane é un axente central, integrado no chamado Grupo do Tortoni. Este grupo caracterízase pola innovación discursiva e ideolóxica con respecto á emigración galega anterior á chegada dos exiliados, que consiste principalmente no diálogo co marxismo e na adopción dun cosmopolitismo que convivirá con visións da cultura galega de tipo enxebrista (González-Millán, 2002: 16).

A razón do noso interese nesta obra de Seoane vén dado polo feito de que desde unha posición central entre os galeguistas do exilio se utilicen *repertorios* (Even-Zohar, 1999) relacionados coa modalidade fantástica e co mundo medieval galego². Na altura da publicación de THR, escritores galegos relacionados con Falange publican textos onde se manexan repertorios que poderíamos vincular co que o propio Seoane denominará “transnaturalidade medioeval”. *San Gonzalo*, de Álvaro Cunqueiro, é publicado en 1945 e *Compostela*, de Gonzalo Torrente Ballester, aparece en 1948³. Estes axentes, desde posicións opostas, vanse relacionar cos axentes do Grupo Galaxia (non constituído nesas datas, aínda que nos anos finais da década de 1940 algúns dos seus membros comezaban a publicar na prensa), central no campo cultural galego do franquismo, e mentres que os libros de Torrente e Cunqueiro serán posteriormente reeditados e interpretados desde unha óptica identitaria galega no contexto do campo cultural español en relación co fenómeno do *boom*

² Aínda que situados no pasado histórico galego, non todos os contos están localizados na Idade Media. Para unha visión da temática medieval no conxunto da produción cultural de Luís Seoane, pode consultarse Portela Yáñez (2010).

³ O bispo que protagoniza a biografía lendaria elaborada por Cunqueiro tamén está presente como personaxe no relato de Seoane “Las naves de los normandos”. O libro de Torrente Ballester, unha guía de Santiago de Compostela, combina un ton xeral escéptico no que respecta á mitificación da historia da cidade coa inclusión dunha “Flor de milagros jacobeos nuevamente contados” onde o autor xoga coa literaturización desa clase de relatos.

da literatura latinoamericana, non sucederá o mesmo co de Seoane, que non verá unha reedición, facsímil, ata o ano 1996. A recepción no campo literario español de *Historias e invenciones de Félix Muriel*, de Rafael Dieste, publicado en Buenos Aires en 1943 por iniciativa de Seoane, tamén se verá afectada nalgunha medida polo boom. O desenvolvemento deste tipo de repertorios por axentes galegos e a súa recepción no campo cultural español é interesante de cara á análise das relacións de comunicación literaria no sentido en que as describe Figueroa (2001: 156-163), pero no presente traballo centrarémonos nas tomas de posición de Seoane no campo cultural galego.

THR incorpora varias das características que González-Millán (2002: 8) identifica coas prácticas discursivas propias dos exiliados: por unha parte, pode lerse o libro a partir da necesidade de expresar un estado de ánimo individual e colectivo e, se ben non se articula como unha autobiografía, no epílogo, titulado “Recuerdo”, xógase con esa lectura:

Todas ellas [as narracións do vagabundo] las escuché de sus labios al pié del crucero que está en el camino que va del lugar del Pedrouzo al lugar del Cotón, en la parroquia de Santa Eulalia de Arca, antes de convertirme yo mismo, como otros de ese país, en vagabundo. Aún recuerdo la risa que surgía de su boca desdentada al terminar de narrar estas historias y que era como la burla de El Tiempo. (Seoane, 1948: 144)

Ademais, nos relatos atopamos abondosas referencias de tipo etnolóxico e histórico⁴, pero o pasado non aparece caracterizado na forma de *Idade de Ouro*, a diferenza do que sería típico das prácticas discursivas dos emigrados. Xosé Luís Axeitos (1996: 12) sinala a presenza da violencia, a morte e un fatalismo tráxico entre os elementos caracterizadores das narracións, elementos que xa foran destacados polo propio Seoane, como se verá. Alén disto, con respecto ao emprego do castelán como lingua literaria, debemos indicar que o mesmo Xoán González-Millán (2002: 9-12) fala da suspensión do criterio filolóxico por parte dos galeguistas no exilio como medio de promover a cultura galega nas sociedades de recepción.

A lectura en clave de alegoría nacional, típica das situacións institucionais que González-Millán (1995) denomina *nacionalismo literario*, xunto coa expresión de solidariedade cos exiliados, parece predominar nas recepcións

⁴ Para González-Millán (2002: 8), os instrumentos fundamentais para a institucionalización dunha cultura galega autónoma de que se valen os exiliados son o discurso literario, o historiográfico e mais o etnolóxico.

da obra cando chega a Galicia, segundo se desprende dos comentarios públicos do libro que realizan Francisco Fernández del Riego, con motivo da súa publicación, e Ramón Otero Pedrayo, anos máis tarde, nun discurso de apertura do curso universitario. Segundo González-Millán (2002: 17), ambos os dous son, precisamente, os axentes da Galicia interior que máis contribúen a articular a cultura do exilio.

Fernández del Riego, que mantiña unha fluída relación epistolar con Seoane e recibiu por ese medio THR, dedica un espazo da súa recensión en *La Noche* a glosar a figura do vagabundo:

El vagabundo, curtido por todos los soles, observó, exploró, analizó el espíritu popular, y las manifestaciones más significativas de él. La tradición y la realidad presente se confunden en las líneas de acabada continuidad a través de sus relatos.

Seoane ha escogido para ambientar sus narraciones la figura de fondo de un gran protagonista: el vagabundo. Este vagabundo que, venido de nadie sabía donde, regaló al escritor con la sorpresa de unas leyendas arrancadas al al corazón de las viejas edades. Por otra parte, si el espíritu de la obra nos traslada a otros tiempos –siglos remotos– el estilo en su voluntaria y casi afectada sencillez es de una grata modernidad. (Lorenzana, 1948)

Pola súa parte, Otero Pedrayo cita THR no seu discurso inaugural do curso 1954-1955 da Universidade de Santiago de Compostela, *Vivencias, dolor y esperanza de la emigración gallega*:

Profesores, ensayistas, poetas, mantienen muy altas llamas en América con alimento de sus vidas. [...] Seoane en lo íntimo de la tradición sentida con alma de niño suscita los mitos del mar, del poder de la alquimia, de la condena, en “Las narraciones de un vagabundo”, libro extraño y fuerte de la Colección “Botella al mar” sostenida, como otras en la Argentina por escritores y artistas gallegos... Llevan el libro también en la gran metrópoli de la polémica y contraste de las culturas a una novedad y belleza artística. Nunca el espíritu gallego se había vestido tipográficamente con semejante dignidad... Seoane trasfunde en lo actual las leyendas con una ingenuidad que supone una aproximación del sentido románico y del moderno, del modernísimo en el arte aún escándalo de los medios académicos. Y en el poeta de “Torres de Amor” Lorenzo Varela la amargura se salva en leve sueño. El más fuerte.

Separados quizá por la distancia, poetas y ensayistas cumplen en América, una doble redención. Son los de hoy dignos de los líricos del Cancionero y del “Rexurdimento” por que desdeñando el comentario se hunden en la niebla augural de las formas y las sorprenden antes de la consistencia y opacidad grata a

las sesudas academias. Con Seoane, Lorenzo Varela, Emilio Pita, Eliseo Alonso, Delgado Gurriarán..... se salvará el espíritu de nuestra emigración en la “Magna Galicia”. (Otero Pedrayo, 1954: 59)

Observamos como en ambos os comentarios se incide na continuidade dunha tradición, cunha interpretación en chave antropolóxica ou de cultura popular no caso de Del Riego e coa mención explícita aos exiliados e á tradición literaria galega no caso de Otero Pedrayo. Non se detecta, pois, tensión co proxecto de continuidade cultural co galeguismo de preguerra proxectado por Seoane, que aparecerá posteriormente de forma clara nas intervencións de Ramón Piñeiro. É importante subliñar o aspecto moderno que tanto Otero como Del Riego aprecian no libro, xa que nos parece indicativo da disparidade do tipo de repertorios que se promoverán desde Galaxia, por un lado, e polo grupo de axentes exiliados de que facía parte Seoane polo outro, articulado posteriormente arredor do proxecto de Sargadelos, o Museo Carlos Maside, Ediciós do Castro e o Laboratorio de Formas de Galicia⁵. Volveremos sobre este tema máis adiante.

Pasaremos agora a ocuparnos da reacción de Seoane ante dúas obras publicadas por Galaxia xa na década de 1950: *As covas do rei Cintolo*, de Daniel Cortezón e *Merlín e familia*, de Álvaro Cunqueiro. Lembremos que o prólogo d’*As covas do rei Cintolo* é a “Carta a Daniel Cortezón Álvarez”, onde Piñeiro establece a súa coñecida caracterización da literatura galega a partir dos trazos da imaxinación, o humorismo e o lirismo. Os mellores representantes deste tipo de literatura serían Ánxel Fole, pola presenza do misterio nas súas narracións, e mais Cunqueiro, pola súa fantasía, considerada como proveniente da tradición popular. A reacción de Seoane ao prólogo parece vir dada precisamente pola xustificación histórica e popular que desta produción cultural proporciona Piñeiro:

Así, a innata disposición imaxinativa da [*sic*] noso pobo, alimentada por unha anterga e permanente tradición lexendaria oral, apropiouse desta literatura medieval de tipo bretón e convertiuna en tradición cultural sotarreaga. Isto esprica, en parte, o fulgurante éisito que tivo o “Merlín e familia”, que foi como un inagardado frorecemento literario de algo que, por moi familiar, íbase esquecendo. (Piñeiro, 1956: 22-23).

⁵ Para unha caracterización e visión en contraste destes repertorios véxase Casas (2011: 331-335).

En carta a Del Riego datada o 11 de febreiro de 1957, Luís Seoane escribe:

Recibí los últimos libros de Galaxia que estoy seguro que han de tener gran éxito. Me gustó mucho el Cortezón. Quizá algún día me gustaría hablar del prólogo con Piñeiro con alguna de cuyas afirmaciones no estoy tan de acuerdo, pero el cual de cualquier modo me pareció estupendo y necesario. Cuando se habla de prosa gallega, digo prosa y uno prosa a idioma, no se puede dejar de citar a Rafael Dieste, si se conoce la obra de la generación de “Nós” y de la que sigue. En cuanto al mundo de Cortezón, de Cunqueiro y al de La puerta de paja de Risco, me siento contento en mi intimidad por haberlo iniciado, sin saberlo desde luego ellos, con mi libro de narraciones, hace años. Se trataba de una temática abandonada en nuestro país desde algunos autores del siglo xix, Vicetto, López Ferreiro, entre otros, que atendieron más sin embargo al suceso histórico y menos a la invención, el humor y la fantasía aunque esta no faltase, a veces desbordada. Es posible que si no se tratase de algo que tiene que ver de alguna manera con algo que hice, aunque los demás ahí no lo conozcan, escribiese a mi modo sobre esto. (Seoane, 1957)

Na emisión radiofónica *Galicia Emigrante* titulada “O tema medioeval na literatura actual”, do día anterior á data da carta que acabamos de citar, Seoane trataba o mesmo asunto. Reproducímola case na súa totalidade, pois interésanos ver como é desenvolvida e xustificada toda unha historia galega do tema da “transnaturalidade medioeval”:

Un mundo máxico e lexendario serve de tema a unha parte notábel da literatura galega, a escrita no proscrito idioma natural de Galicia e a escrita en castellano. E se a tendencia tivo unha época de esplendor na lonxínca Idade Media, co ciclo bretón adaptado doadamente ao imaxinario galego [...]

No século XIX co romantismo, volta a Idade Media no seu aspecto pintoresco e nas suas loitas dinásticas e sociais a preocupar aos nosos escritores, principalmente, quizais o primeiro, a Benito Vicetto, e entre as páxinas que resgatan a historia surxe a lenda que o povo herdou e que o escritor recolle.

A invención veu despois, case nos nosos días, con algunha obra de Valle Inclán, con “Viaje y fin de Don Frontán” de Rafael Dieste, e algun dos seus contos, como “La feria [sic] y el pájaro”, até iniciar-se, aquí en Buenos Aires, cun breve libro de narracións de outro autor, titulado “Tres hojas de ruda y un ajo verde”, referido a unha Galicia medioeval onde os persoaxes son arrastrados por un fatalismo que os conduz, aínda conscentes do seu fado, a unha morte implacábel. Logo deste libro, publicou-se en 1953, en Barcelona, “La puerta de paja” de Vicente Risco, e agora, ultimamente en Galicia, “Merlin e familia”, de Álvaro Cunqueiro, e “As covas do Rey Cintolo” de Daniel Cortezón.

“Tres hojas de ruda y un ajo verde”, libro de narracións nacido no exilio, marcou o comezo dun novo aspecto temático da literatura galega e referido a Galicia. Como tamén nesta capital tivo lugar o nascimento, hai poucos anos, dunha poesía galega de carácter social e realista, segundo ven de manifestar un magnífico ensaio sobre as novas correntes líricas nese idioma Ricardo Carballo Calero.

O mundo lexendario e sobrenatural que serve de tema a unha das tendencias mais marcadas desta literatura actual ten en Galicia unha vivencia particular. O home da aldea, o campesiño, e toda Galicia é unha suma de aldeas, e está poboada ainda nas cidades por campesiños, ou por xente de psicoloxía campesiña, vive a súa circunstancia e o seu soño. O que podíamos dizer a súa realidade. Unha realidade composta de feitos diários, de relación do home cos outros homes e as cousas, e das fantasías que eses homes, cousas, paisaxe, crenzas herdadas, despertan no seu maxin.

Poucos países teñen unha vida sobrenatural tan ricaz como Galicia. Nese país onde se acredita mais nas ánimas en pena que no inferno ou na glória, a atmósfera, os bosques, as fontes os ríos, están poboados de fantasmas, de fadas e decotio, cando soan as doce badaladas da meianoite en calquera igrexa, surxe por entre piñeiros ou carvallos a arrepiante caravana da Santa Compañía. A luz dos círios fai daquela mais pálida e mortal a aluarada luz da lua. Nas covas das minas abandonadas ou nas que se formaron á procura infrutuosa de tesouros derrubando dólmens prehistóricos, surxe para o vello campesiño, desenganado da administración e do goberno, a fada da loira beleza, ou a sábia serpe que coida vixiante de algun posíbel reino subterráneo.

Esta nova literatura galega que ten como tema unha suposta transnaturalidade medioeval ven ser, pois, unha forma mais de realismo. Só as formas e o traxe dos cabaleiros e dos monxes desa época remota para outras nacións europeas, que é a Idade Media, pero mais recente en Galicia, poderíamos afirmar actual nalguns aspectos da súa vida social e económica, serven como escudo a unha relación do home coa paisaxe, na que están presentes toda unha clase de ánimas aínda anteriores a eses séculos. (Seoane, 1994a: 343-345)

Deixando á parte a cuestión da lingua, non cremos que os galeguistas de Galaxia tivesen problemas cos autores que reivindica Seoane, coa liña de continuidade temporal que establece nin coa xustificación antropolóxica que desenvolve. Ata certo punto, podería dicirse que unha imaxe similar á proxectada por Seoane funciona tamén no campo cultural español para caracterizar a produción cultural galega. O que aquí parece estar en xogo é a validación dunha determinada versión da historia ou, dito doutro xeito, o establecemento duns precedentes lexítimos e a propia capacidade de lexitimación dos axentes implicados. É neste punto onde nos parece pertinente o recurso á no-

ción de *tradición selectiva* proposta por Raymond Williams (1977: 115-120)⁶. Sintetizando o escrito por Williams, diremos que unha tradición selectiva actúa como unha forza formativa mediante a que é seleccionada unha versión do pasado que se entende como conectada cun presente ratificado por ese mesmo pasado, de tal forma que queda establecido un sentido de continuidade pre-disposta. Un tipo de prácticas contrahexemónicas consistiría, polo tanto, na recuperación de elementos descartados pola tradición dominante. Nun contexto en que o campo cultural galego está a configurarse e se producen loitas pola definición e delimitación dunha determinada produción cultural como *literatura galega*, resulta atractiva a distinción de Williams entre prácticas dominantes, residuais e emerxentes, que á súa vez poden ser alternativas ou oposicionais, pois implica que non todas as prácticas afastadas da tradición dominante cuestionan a hexemonía vixente.

Volvendo ao discurso de Seoane, debemos reparar en como, despois da súa descrición da vida sobrenatural en Galicia, vincula a “suposta transnaturalidade medioeval” da literatura galega da altura ao realismo. Á parte das explicacións ofrecidas polo propio Seoane, parécenos que hai que ter presentes as connotacións ideolóxicas que leva consigo a identificación dos pares *realismo* e *compromiso* por unha banda, e *fantástico* e *escapismo* por outra. Coa etiqueta de realismo, Seoane pode caracterizar como comprometida a súa obra aínda que use repertorios frecuentemente asociados á denominada “literatura de evasión”⁷. Podería interpretarse isto como unha ambigüidade produto do conflito entre lóxicas, unha procedente do campo político e outra procedente do campo cultural galego que se está a configurar. É significativa nese sentido esta lembranza de THR en 1973, pola reminiscencia do “sarcasmo cruel” que Lorenzo Varela percibía nos relatos, evocado agora para referirse a outros traballos en contraste, precisamente, con THR:

⁶ O concepto de *tradición selectiva* foi adaptado ao contexto das teorías sistémicas e semióticas por César Domínguez (2006) para o desenvolvemento dunha teoría da *emerxencia literaria*. No contexto dos estudos sobre cultura galega, González-Millán (2010) interesouse polas achegas do materialismo cultural co propósito de analizar a experiencia da subalternidade, pero fixou a súa atención especialmente no traballo de E. P. Thompson.

⁷ Vista a xustificación como conservación tradicional dos repertorios asociados co fantástico, interesa facernos eco da descrición de Casas (2011: 329) do seguinte posicionamento de Seoane: “no Seoane contrario ao realismo social de marca soviética, pesou bastante máis que una refutación ética da *partinost*, ou en xeral de todo dirixismo e de todo didactismo, o rexeitamento eto-estético do cativo lugar reservado pola ortodoxia comunista para a cultura tradicional e, moi en especial, a desconfianza política sobre toda forma que incorporase rupturas de linguaxe (plástica, poética, escénica, etc.)”.

Foi uns anos en que arremedéi leendas, escritas algunhas delas en galego que logo traducín, outras en castelán, que recollín nun libro tidoado “Tres hojas de ruda y un ajo verde”, que gustou a algúns escritores e acadou algunha sona minoritaria en Buenos Aires. Libro do que non me ocupei moito e hoxe mátnoo esquecido. Escribírao tamén nun castelán anterior ó do noso tempo, perto do século XVIII e dos cronicós. Desexaba escapar co meu arte á realidade que vivía na rúa, na que estaba sumido, o mundo que eu xa tiña vivido intensamente denantes de chegar a Buenos Aires, o que non quere decir que non traballase por outros medios por trocar esa realidade, como se proba co libro de dibuxos “Paradojas de la Torre de Marfil”, crudes e irónicos, referidos á aitualidade e seleccionados eses dibuxos dos moitos feitos pra algúns semanarios deses anos. (Seoane, 1973)

Fronte a isto, vexamos o sinalado por González-Millán (2002: 19-20 n.5) sobre o uso que fai Luís Seoane de repertorios medievais (non necesariamente fantásticos):

Incluso cuando, como en la obra literaria de Seoane, se literaturiza la historia medieval gallega (*Na brétema, Sant-Iago* o *La soldadera*), no es para hacerla funcionar como un mitema del ideario galleguista del exilio sino para traducirla en horizonte de una praxis política y de una proyección sociocultural de renovación más que de recreación.

Con respecto á autorreivindicación de Seoane como iniciador da poesía social galega na emisión de *Galicia Emigrante* citada máis arriba, resulta ineludíbel referirse á coñecida polémica sobre o socialrealismo que mantiveron Ramón Piñeiro e Luís Seoane entre os anos de 1957 e 1958. Para unha análise da cuestión remitimos ao estudo de Xesús Alonso Montero (2007) e ao xa citado de Arturo Casas (2011). No entanto, interésanos destacar que tamén neste caso Piñeiro recorre á elaboración dunha xenealoxía adecuada para a poesía social galega (de onde está excluído Seoane) nunha carta que lle envía a Celso Emilio Ferreiro o 30 de outubro de 1962:

Certo que agora é unha moda por España adiante, pro entre nós é unha groriosa tradición. Rosalía, Curros e Cabanillas –por citar os máis eminentes– vibraron humanamente e souperon espresar poéticamente a súa protesta contra a inxusticia. Esta nosa tradición estaba interrumpida e vés ti agora a reanudala con brío celanovés. Chega moi oportuno o teu libro [*Longa noite de pedra*], porque se botaba de menos. Será como unha chamada ós novos poetas i estou seguro de que non deixarán de a escoitar. Mantívoise moi ben a liña do lirismo subxetivo e intimista, pro amudecera a poesía como voz do sentir coleitivo. Agora restablecerase o equilibrio. (Ramón Piñeiro, *apud* Nicolás 2012: 179-180)

Resulta conveniente volver agora sobre as apreciacións de Otero Pedrayo e Fernández del Riego sobre THR e a súa cualificación do libro como moderno. Aínda co risco de simplificar as cousas excesivamente, podemos dicir que no discurso crítico sobre a literatura de Luís Seoane detectamos dúas liñas discursivas: unha delas tendería a ver a súa produción literaria como formalmente insatisfactoria (sen que isto signifique que non se lle encontren virtudes), mentres que a outra valora neses “defectos” unha sorte de formalismo idiosincrático que favorece o impacto da obra no receptor. Cremos que este último sentido pode relacionarse coas lecturas brechtianas do teatro e da poesía de Seoane e que é un dos factores que marcan a distancia cos repertorios promovidos desde Galaxia. Non nos parece excesiva unha lectura nesa dirección das palabras que Francisco Fernández del Riego publica no número que *Grial* lle dedica a Seoane polo seu falecemento. Referíndose á súa poesía, Del Riego escribe:

A voz de Luís Seoane tivo como un acento inédito no clima humano e no mundo preguizoso que o arrodeaba. O poeta criouse un mundo rexo, pouco efusivo, no cal os outros mundos son domeñados e transformados. Trátase dun mundo duro, incómodo, suoroso, pero tamén sutil: o que lle cómpre a un pobo afeito demáis á pompa doada, á gracia e ao humor (Lorenzana, 1979: 302)

Por outra parte, aínda que tampouco se refira a THR, encontramos ilustrativa da posición de Seoane como “moderno” a comparación entre unha colaboración na prensa súa e outra de Otero Pedrayo, que, aínda que afastadas no tempo, comparten a denuncia do exotismo na imaxe de Galicia no cinema e a visión do tratamento do repertorio fantástico que nos ocupa nun ámbito diferente do literario. O artigo de Otero, “Respondiendo a unas preguntas sobre el cine y sobre un posible cine gallego”, publicado orixinalmente en *Vida Gallega* en xaneiro de 1958 e que consiste na súa maior parte nunha crítica feroz do medio cinematográfico, contén o seguinte parágrafo:

Si algún cine es aceptable para Galicia no será otro que el de historias y transposiciones míticas, paganas o cristianas, regidas de lejos por los santos de las ermitas y por Merlín, quien pudiera ser el verdadero patrono de un arte cinematográfico gallego. No hablamos de las películas documentales. Se complacen en una Galicia peor si es posible que el peor Santiago de la novela más leída sobre Santiago (Otero Pedrayo, 2007: 207)

Comparémolo coa “figuración” que Seoane lle dedica a José Luis López Vázquez en *La Voz de Galicia* o 10 de outubro de 1971:

Poderíase afirmar que [*El bosque del lobo*] é unha “gallegada”. Guionista e director acumularon nunha hora unha chea de supersticións populares. Aparecen uns labregos facendo o zoo do abellón dun vello culto ós mortos, arredor dun cadavre. Tamén mostran unha manciñeira e un agoreiro. Fáltáronlle os responsabels representare as fadas, os trasnos e a Santa Compañía. [...] Mais penso, que as mellores películas galegas continúan sendo “El hombre de Arán” de Flaherty, “La línea general” de Eisenstein, e “El manantial de la doncella” de I. Bergman, aínda que ningunha fose feita en Galicia nin os seus directores sexan galegos. Mais podemos telas por nosas. Dalgún xeito representan o noso mundo e sentímonos nelas. ¡Ah!, e “Mariñeiros”, gran película de un director ourensán, Xosé Suárez, estrenada en Buenos Aires en 1937. (Seoane, 1994b: 50)

O que encontramos no escrito de Seoane, alén da reivindicación do papel dos galegos de América, é unha vontade de homologación internacional no seu proxecto para o campo cultural galego. Ademais, parece confirmar especialmente unha das oposicións coas prácticas culturais promovidas por Galaxia que sinala Arturo Casas (2011: 333): a de Seoane caracterizada por “ser vocacionalmente pluridireccional e mesmo promiscua nos seus referentes artísticos, na integración das artes e na converxencia arte-industria” fronte a “outra debedora aínda das reservas sobre a vangarda artística que agroman no pensamento estético do sector máis tradicionalista de Nós e o Seminario de Estudos Galegos, incluído desde logo o propio Castelao”.

Citando por última vez o traballo de Casas, é importante constatar que a concepción de *autonomía* de Bourdieu “non é especialmente eficaz para a detección de fenómenos complexos de intersección ou hibridación cultural, nin no plano propiamente intercultural, nin no plano interno do campo, referido por exemplo ás converxencias da cultura popular, a cultura de masas e a cultura burguesa” (Casas, 2011: 318). THR, e por extensión os repertorios asociados ao fantástico e ao medieval na cultura galega semellan situarse nesa última encrucillada, mentres que o contexto do exilio apunta a un funcionamento intercultural.

Para concluír, apuntaremos que o tipo de tomas de posición que tratamos como tentativas de establecer unha determinada tradición selectiva poden relacionarse co proceso de creación e lexitimación dun campo nacional e do sentido común correspondente, o que nos leva a lembrar as consideracións de Antón Figueroa (2010) sobre a autonomía dos campos artísticos, isto é, que é sempre relativa e non debe confundirse coa simple práctica da “arte pola arte”, de igual forma que a produción de arte politizada non se corresponde necesariamente con tomas de posición heterónomas. A posibilidade de actuar no campo político desde o campo artístico estaría determinada pola propia

autonomía do campo artístico. Agora ben, se antes falabamos da posibilidade de aplicar a tipoloxía de prácticas culturais proposta por Williams no contexto de configuración e autonomización do campo cultural galego, debemos ter en conta que iso, do mesmo xeito que un uso estrito da noción de tradición selectiva, implica a necesidade de comprobar a compatibilidade do concepto de autonomía derivado da teoría do campo de Bourdieu coa teorización de Williams, baseada nunha concepción gramsciana da hexemonía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Axeitos, Xosé Luís (1996). “Prólogo”. En Luís Seoane, *Tres hojas de ruda y un ajo verde o las narraciones de un vagabundo*. Edición facsímil. Sada: Edición do Castro, 7-15.
- Bourdieu, Pierre (2004 [1991]). *O campo literario*. Bertamiráns (Ames): Laiovento.
- Casas, Arturo (2011). “O compromiso como posición no campo cultural. Luís Seoane no campo cultural galego”. En Ramón Villares (ed.), *Emigrante nun país soñado. Luís Seoane entre Galicia e Arxentina. Actas do Congreso Internacional Luís Seoane: Galicia - Arxentina, unha dobre cidadanía*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 311-337.
- Cunqueiro, Álvaro [como Álvaro Labrada] (1945). *San Gonzalo*. Madrid: Editora Nacional.
- Dieste, Rafael (1943). *Historias e invenciones de Félix Muriel*. Buenos Aires: Nova.
- Domínguez, César (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>. Acceso: 11/09/2015.
- Even-Zohar, Itamar (1999). “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas”. En Montserrat Iglesias Santos (comp.), *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco, 23-52.
- Figueroa, Antón (2001). *Nación, literatura, identidade*. Vigo: Xerais.
- Figueroa, Antón (2010). *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*. Bertamiráns: Laiovento.
- González-Millán, Xoán (1995). “Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1994*, 67-81.
- González-Millán, Xoán (2002). “El exilio gallego y el discurso de la restauración nacional”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*: 6 (2002), 7-24.

- González-Millán, Xoán (2010). *Resistencia cultural e diferenza histórica*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Lorenzana, Salvador [Francisco Fernández del Riego] (1948). “Las narraciones de un vagabundo”. *La Noche*: 4/10/1948.
- Lorenzana, Salvador [Francisco Fernández del Riego] (1979). “Galicia na obra de Luís Seoane”. *Grial*: 65, 302-310.
- Nicolás, Ramón (2012). *Onde o mundo se chama Celso Emilio Ferreiro*. Vigo: Xerais.
- Otero Pedrayo, Ramón (1954). *Vivencias, dolor y esperanza de la emigración gallega: Discurso inaugural leído en la solemne apertura del Curso Académico de 1954 a 1955*. Santiago de Compostela: Universidad.
- Otero Pedrayo, Ramón (2007). *Teoría de Galicia*. Vigo: Galaxia, Santiago de Compostela: Alvarellos.
- Piñeiro, Ramón (1956). “Carta a Daniel Cortezón Álvarez”. En Daniel Cortezón, *As covas do Rei Cintolo*. Vigo: Galaxia.
- Portela Yáñez, Charo (2010). *Luís Seoane e a Galicia medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Seoane, Luís (1948). *Tres hojas de ruda y un ajo verde o las narraciones de un vagabundo*. Buenos Aires: Ediciones Botella al Mar.
- Seoane, Luís (1957). [carta a Francisco Fernández del Riego, 11/02/1957]. En *Luís Seoane. Epistolario*. [En rede]: Consello da Cultura Galega. <http://epistolarios.consellodacultura.gal/epistola.php?MM=491>. Acceso: 11/09/2015.
- Seoane, Luís (1973). “Xustificación”. En *Un feixe de dibuxos casi esquecidos*. A Cruña: Ediciós do Castro.
- Seoane, Luís (1994a). *Escolma de textos da audición radial de Luís Seoane “Galicia Emigrante” (1954-1971)*. 2ª ed. Versión galega e edición de Lino Braxe e Xavier Seoane. Sada: Ediciós do Castro.
- Seoane, Luís (1994b). *Figuracións. Debuxos e textos publicados en La Voz de Galicia (1971-1977)*. La Coruña: La Voz de Galicia.
- Seoane, Luís (1996). *Tres hojas de ruda y un ajo verde o las narraciones de un vagabundo*. Edición facsímil. Sada: Ediciós do Castro.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1948). *Compostela*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- V[arela], L[orenzo] (1948). “Noticia”. En Luís Seoane, *Tres hojas de ruda y un ajo verde o las narraciones de un vagabundo*. Buenos Aires: Ediciones Botella al Mar, 7-8.
- Williams, Raymond (1977). *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press.

Dos *best-sellers* historicistas sobre Santiago y el Camino de Santiago. Efectos de la miscelánea didáctica¹

***Dous best-sellers historicistas sobre Santiago e o
Camino de Santiago. Efectos da miscelánea didáctica***

*Two historicist best-sellers about Santiago and Saint James's Way.
The effects of didactic miscellany*

Irene PICHEL IGLESIAS

irene.pichel@rai.usc.es

Universidade de Santiago de Compostela, Grupo Galabra

RESUMEN

El objetivo del presente trabajo es detectar elementos culturales en la literatura *best-seller* española de carácter historicista, a través de un *corpus* reducido pero representativo. Estudiaremos, mediante un enfoque cuantitativo-cualitativo, el tratamiento de referentes culturales relativos a Galicia en el ámbito español para comprobar si es posible encontrar una formulación compleja de su identidad como sistema cultural. Para determinar el alcance repertorial de este tratamiento, tomaremos como grupo de control dos *best-sellers* internacionales. Con esto pretendemos fundamentar hipótesis

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Discursos, imagens e prácticas culturais sobre Santiago de Compostela como meta dos Caminhos de Santiago* del grupo Galabra de la USC, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad con referencia FFI2012-35521.

sobre las lógicas de producción de esta literatura para testarlas en *corpora* mayores y apuntar a su posible impacto en Galicia.

Palabras clave: Novela, *best-seller*, cultura, lexicometría, Galicia.

RESUMO

O obxectivo do presente traballo é detectar elementos culturais na literatura *best-seller* española de carácter historicista, a través dun *corpus* reducido pero representativo. Estudaremos, mediante un enfoque cuantitativo-cualitativo, o tratamento de referentes culturais relativos a Galicia no ámbito español para comprobar se é posible atopar unha formulación complexa da súa identidade como sistema cultural. Para determinar o alcance repertorial deste tratamento, tomaremos como grupo de control dous *best-sellers* internacionais. Con isto pretendemos fundamentar hipóteses sobre as lóxicas de produción desta literatura para testalas en *corpora* maiores e apuntar a o seu posible impacto en Galicia.

Palabras chave: Novela, *best-seller*, cultura, lexicometría, Galicia.

ABSTRACT

This work's objective is to detect cultural elements in Spanish historicist best-selling literature, by means of analysing a small but representative *corpus*. The treatment of cultural references related to Galicia in the Spanish literary field will be studied from a quantitative-qualitative approach, in order to check whether there is a complex image of its identity as a cultural system. In order to determine the repertorial scope of this treatment, two international best-sellers will be used as control group. This methodology aims at posing hypothesis on the production logics of this kind of literature in order to test them in bigger corpora and it will also show its possible impact in the Galician community.

Keywords: Novel, *best-seller*, Culture, Lexicometry, Galicia.

1. Introducción

El objetivo inicial de este estudio fue el de determinar si existía, al menos como hipótesis, algún tipo de patrón general en la literatura *best-seller* de tema histórico a la hora de gestionar los referentes extraliterarios de que se nutre. Nuestro *corpus* se compone de cuatro novelas *best-seller*: dos de ámbito internacional y dos producidas en España cuya temática y espacio las relacionan con Galicia. El establecer estos dos subgrupos es necesario para poder satisfacer el segundo de nuestros objetivos: averiguar si el tratamiento de Galicia responde de los *best-seller* a una formulación más o menos compleja y estable de su identidad como sistema cultural. Además, se pretende verificar si este caso constituye, y en qué medida, un paradigma por el que también rigen los textos del mismo género que versan sobre otros asuntos y son producidos en otros sistemas y en otras lenguas.

Hemos centrado este estudio en la temática jacobea y compostelana ya que es uno de los principales vehículos de difusión de la imagen de Galicia en el exterior. Desde el Jacobeo 1993, en el que se inicia un gran plan de promoción “turístico-cultural” del Camino de Santiago, se observa una extraordinaria proliferación de obras literarias y no literarias con esta temática² (Torres, 2011: 391). Esta tendencia venía ya precedida por el éxito internacional de ventas de *O diário de un mago* (1986) de Paulo Coelho y *The Pillars of the Earth* (1989) de Ken Follet, textos en los que encontramos la presencia del Camino de Santiago como uno de los ejes temáticos centrales y que además dieron lugar a otros subproductos literarios y audiovisuales. Por tanto, trabajar con textos de temática jacobea nos permitirá, por un lado, asegurarnos de que tratamos con un grupo de textos, mayoritariamente novelas, que con frecuencia alcanzan el éxito editorial, incluso fuera de las fronteras españolas y, por otro, observar a través de las prácticas culturales el impacto que, a corto plazo, ha podido tener la difusión de estas ideas sobre Galicia para comprobar si estas responden a unas lógicas propias de literatura *best-seller*. Además, esto facilita la selección del *corpus* español ya que dentro del proyecto *Discursos, imágenes e prácticas culturais* contamos con el *Catalogador*, una completa base de datos que recoge todo tipo de productos culturales con un contenido relacionado con Santiago y el Camino.

Denominamos a nuestro objeto de estudio literatura de carácter historicista para evitar categorías como la de “novela histórica”, que con auge de la temática histórica en la literatura de masas comienza a ser problemática. Dicha circunstancia propicia que algunos como Ruiz (2012) se interroguen sobre la aplicabilidad de esta etiqueta genérica, ya que se resisten a considerar en los mismos términos textos canónicos como *Los novios* (1827) de Alessandro Manzoni y productos que se convierten en auténticos *blockbusters* mundiales, haciendo girar el debate entorno al mérito documental de los textos y la justificación artística de los anacronismos. Ya en su trabajo encontramos el subtítulo “El best-seller español de las últimas décadas y la novela histórica”, que presenta ambas categorías como mutuamente excluyentes. El panorama editorial actual tampoco posibilita hacer estables unos límites genéricos, ya que con la finalidad de aumentar beneficios vende como novelas históricas textos que “están muy lejos de serlo” (Huertas, 2012: 13). Mientras tanto la crítica sigue empleando, como bien indica Huertas (2012), un sinnúmero de

2 Para observar este gran volumen de producción véanse las bibliografías literarias del Camino de Santiago elaboradas por Chao (2000) o Puerto (2004).

categorías de límites difusos, como “historia novelada”, “biografía novelada”, “historia anovelada”, “novela histórica” o “novela arqueológica”. Por todo lo anterior preferimos hablar de literatura de carácter historicista o de tema histórico, para poder referirnos a todo el conjunto de textos de ficción en cuyo núcleo temático se incluyen una serie de acontecimientos, procesos, o estados de cosas que son anteriores en el tiempo al momento de su escritura. Esta definición incluye la novela histórica *strictu sensu*, en la que el tiempo de la acción se corresponde total o parcialmente con un pasado histórico y que trata, según Lukács, “de *demonstrar* con medios *poéticos* la existencia, el ‘ser así’ de las circunstancias históricas y sus personajes” (1966: 58), pero consideraremos también como tales aquellos textos en los cuales este “ser así” determina y es motor del desarrollo de una acción que se sitúa en la contemporaneidad. Así, podemos dar cabida en este estudio a todos esos textos que reciben las denominaciones que ya hemos mencionado y otras como “novela histórica de aventuras”, “thriller histórico”, “novela de indagación histórica”, etc.

Para seleccionar el *corpus* nos hemos regido por criterios de relevancia y representatividad, lo que en el caso de la literatura *best-seller* quiere decir que la muestra incluirá aquellos textos con mayor volumen de ventas. A falta de datos oficiales facilitados por las editoriales, hemos recurrido a distintas publicaciones periódicas o portales de venta *online* y, finalmente, la muestra queda configurada como sigue:

- *Il nome della rosa*, 1980, en castellano *El nombre de la rosa*, 1984, Umberto Eco (NR) –50 millones (*Library Journal*, citado en Barnes & Noble).
- *The da Vinci code*, 2002, en castellano *El código da Vinci*, 2003, Dan Brown (CD) –80 millones (*San Jose Mercury News*, 2009).
- *Iacobus*, 2000, Matilde Asensi (IA) –1.550.000 (Amazon.com).
- *El ángel perdido*, 2011, Javier Sierra (AP) –aunque no es posible establecer una cifra, este es con seguridad el texto del ámbito español con mayores ventas. En los primeros meses vendió en España más de 400.000 ejemplares (*La Razón*, 2011), llegó a la lista de más vendidos del diario *The New York Times* y cuenta con 23 ediciones en 10 idiomas.

Nuestro software de análisis, que presentaremos debidamente en el apartado de metodología, solo permite realizar con efectividad el análisis conjunto de un *corpus* de textos escritos en una única lengua. Aunque, finalmente, no hemos llegado a utilizar las opciones de análisis multivariante conjunto con el

método Reinert o Alceste (frecuencia y coocurrencia) o de análisis de similitud (distancia textual) hemos testado con ellas nuestro *corpus* y serán de utilidad para estudios ulteriores. Por esta particularidad del software es preciso trabajar con ediciones traducidas al castellano de los textos de Eco y Brown, para contar con un *corpus* uniforme en términos lingüísticos. Al igual que en el caso de Asensi y Sierra se han empleado los textos que corresponden a las primeras ediciones españolas.

2. Hipótesis

Para realizar este trabajo hemos elaborado una hipótesis preliminar a partir de la literatura académica sobre novela histórica y sobre fenómenos *best-seller*, estudios sobre la motivación de la lectura y un análisis previo de los textos de nuestro *corpus* y de los discursos no literarios que los rodean. Esta hipótesis de partida, prevemos, se verá reforzada gracias a los resultados que pueda arrojar el análisis. Lo que se propone es que tras la producción y la recepción de la narrativa histórica *best-seller* es posible identificar una lógica didáctica, pues los autores pretenderían aportar información veraz sobre la realidad extraliteraria y los lectores esperarían recibirla. Huertas (2012) destaca en su tesis sobre la novela española de tema medieval el didactismo como característica esencial de esta literatura de carácter historicista. Pero, además, recoge una serie de testimonios en su breve panorama crítico y editorial sobre el género (2012: 22-33) que ponen de manifiesto el fuerte componente dóxico que afecta por igual a críticos, editores y escritores, que asumen que los textos deben estar rigurosamente documentados. Los autores, por ejemplo, suelen hacer referencia al proceso de documentación para transmitir su voluntad de rigor (*Apostillas a El nombre de la rosa*, 1985; *CD*, 2003: Prólogo; *AP*, 2011: Útilo). El discurso editorial, las reseñas, las críticas, las entrevistas a los autores, etc., son reiterativos en este sentido, así como las convocatorias y resoluciones de premios específicos, en las que encontramos alegatos sobre las bondades del género, como la de ser un medio de primer orden para la difusión del patrimonio histórico y cultural (Huertas, 2012: 51). En términos generales, se promueve una recepción del género como si de textos de carácter científico se tratase en lo referente a los materiales históricos y culturales. De hecho, parece que la precisión histórica y científica es su criterio de bondad por encima de cualquier criterio estético, aunque es posible encontrar algunas opiniones contrarias al mayoritario empeño academicista (Eslava, 2010: 7).

A este respecto véanse las reacciones suscitadas por el éxito de *CD*: docenas de referencias, en muchos casos monografías, dedicadas a censurar su uso deficiente o malintencionado de las fuentes documentales (Welborn, 2004; Etchegoin y Lenoir, 2005; Haag y Haag, 2005; Sesboüé, 2006).

La recepción es la otra cara de esta lógica didáctica que afecta a los modos de producción, difusión y crítica de los textos. Trabajos de campo sobre la motivación de la lectura como el conducido por Stokmans (1999), revelan que la posibilidad de acceder a nueva información útil sobre el mundo es uno de los alicientes más destacados de la lectura. Por su parte, Díaz Mas (2003: 167) y Pérez (1996: 337-338) señalan que la narrativa histórica tiene un tipo de lector específico que buscaría obtener de los textos un conocimiento fidedigno sobre la realidad extraliteraria³. La propuesta de estos críticos es coherente con la literatura científica, ya que por un lado el trabajo de Stokmans (1999) apunta a la dimensión utilitaria de la lectura y, por otra, estudios como el de Dixon, Bortolussi y Sopcak (2015) prueban que los discursos que rodean los textos literarios son determinantes para su evaluación subjetiva y su procesamiento, independientemente de que se reciban antes o después de la lectura. Así, dada la insistencia de la información extratextual que rodea a la narrativa histórica en su mérito y rigor documental, el lector se ve impelido a recibir estos textos en clave formativa, ya que dirigen su atención hacia los referentes extraliterarios y propician la concesión de un mayor valor de verdad.

Por otro lado, comprobamos mediante un examen preliminar de nuestro *corpus* la centralidad absoluta del conocimiento en la narrativa histórica *best-seller*. Ken Follet, cuyo representante editorial es Zuckerman, autor del manual *Writing the blockbuster novel* (1994), declaraba que “el lujo y la fama tienen que estar en los *best-seller*. Hay que poner todo lo que la gente quisiera tener y no tiene” (1994), una idea que su representante comparte. Efectivamente, las condiciones materiales de los personajes principales suelen ser privilegiadas para sus épocas por lo que hemos observado en nuestro *corpus* pero, aunque ni Follet ni Zuckerman lo planteen explícitamente, buena parte de la información que ofrece la narrativa histórica *best-seller* funciona también como un artículo de lujo por su naturaleza esotérica y secreta salvo

³ Prueba de la existencia de un público que recibe este tipo de literatura en clave formativa es el uso cada vez más habitual de este tipo de textos como complemento educativo en los niveles de la escuela secundaria y la proliferación de colecciones infanto-juveniles de tema histórico (Fernández-Prieto, 2000).

para una minoría de iniciados. A esta condición del saber como privilegio se debe que los personajes principales destaquen por su capital simbólico (Bourdieu, 1979), como demuestra su posición dentro de determinadas instituciones (órdenes monásticas, sociedades secretas y universidades, fundaciones y agencias de carácter público o privado, como el franciscano Guillermo de Baskerville, inmerso en la disputa entre los “espirituales” y el papado, en *NR*; el caballero hospitalario Galcerán de Born, partícipe de la investigación del papado contra los templarios; el profesor de simbología religiosa en Harvard, Robert Langdon, y la criptógrafa de la Policía Judicial francesa, Sophie Neveu, protagonistas de *CD*; o Julia, la médium y restauradora del Pórtico de la Gloria y los ex-agentes del FBI de *AP*). Son instituciones vinculadas al poder político y económico pero, sobre todo, al conocimiento, al capital cultural, por lo que gozan de un acceso privilegiado a numerosos campos del saber. Esto, a su vez, les permite descubrir nueva información secreta, través de la superación de pruebas de carácter iniciático, como es propio de toda doctrina esotérica. La lógica didáctica podría determinar el hecho de que se observe esta coincidencia en todos los textos de nuestro corpus, aunque habría que extender el estudio a un corpus mayor para verificar si esta se trata de una característica repertorial en este tipo de literatura.

Lo mismo sucedería con el particular tipo de relación que se establece entre los personajes principales que encontramos también en todos los productos que hemos examinado. En todos ellos sería posible identificar una relación mentor-discípulo entre los personajes principales, siendo esto crucial tanto a la hora de estructurar la novela como para entender la posición del lector frente a la información que se le ofrece. En *NR* se trata de Guillermo de Baskerville, que tutela al novicio Adso; en *CD*, el profesor Langdon, que introduce a Neveu en la historia oculta del Santo Grial; en *IA*, el monje Galcerán de Born, inicia a su hijo en los misterios de la Cábala y la Fe; en *AP*, Julia encuentra una vía de comunicación con Dios de mano de su marido y la familia de este. La transmisión mentor-discípulo se realiza en todos los casos por medio del diálogo y la aportación de nuevos datos es gradual y conveniente para el avance de la acción. El lector, al igual que el personaje-discípulo, no está facultado para poder resolver de manera autónoma la trama de misterio, ya que para ello sería preciso un conocimiento especializado que no posee. Así, personaje-discípulo y lector asisten de manera simultánea a las revelaciones por parte del personaje-mentor, por lo que se acaba produciendo una identificación entre ambos en su afán por adquirir nuevos conocimientos.

3. Metodología

Para dar cuenta de nuestros objetivos hemos trabajado partiendo de un enfoque cuantitativo, tomando como parámetro esencial la magnitud de frecuencia aplicada sistemáticamente a los elementos textuales que hemos dado en denominar *formas culturales específicas* (FCEs). Con este término designamos aquellas palabras o expresiones que tienen referentes extraliterarios reales en el pasado o el presente. Para ilustrar la necesidad de establecer esta distinción pensemos que, de seguir de manera estricta el concepto sistémico y holístico de cultura en que se fundamenta este trabajo, tendríamos que contabilizar como referentes culturales “iglesia”, “calendario”, “trono”, “peregrinación”, “monje”, “hostería”, etc., en *IA*, que se ambienta en un pasado medieval occidental y cristiano. En ella estos elementos no son contextualizados para los lectores, pues, de manera implícita, los autores asumen que son parte de un repertorio cultural compartido por lo que no precisan y, efectivamente, no son tratados ni recibidos en su especificidad cultural. No sería, pues, operativo contemplar aquí aquellos elementos, que, aún formando parte importante de un sistema cultural, se perciben a través de lo que en términos husserlianos denominaríamos “actitud natural” (Husserl, 2013). Sí incluimos como FCEs elementos como por ejemplo “palloza”, que, en la misma novela, se presenta como construcción típica de los núcleos rurales de las montañas gallegas. De las FCEs se extraerán también las *formas geoespaciales*, es decir, las que tengan referentes relativos a la geografía, la cartografía, y al espacio, lo que incluye rutas, conjuntos arquitectónicos y sus dependencias, para ponderar su peso relativo con respecto al total de FCEs.

El análisis de frecuencias que proponemos fue realizado gracias a la herramienta informática IRaMuteQ⁴. A continuación, un extracto de su manual que permite aproximarnos a la historia de su desarrollo y sus posibles aplicaciones como herramienta de análisis no supervisado:

IRaMuteQ es un programa informático que nos permite realizar un análisis multidimensional de textos y cuestionarios, el cual ha sido desarrollado por el profesor Pierre Ratinaud en el seno del laboratorio de investigación LE-RASS, de la Universidad de Toulouse. [...] Su utilidad es muy amplia, como por

⁴ Este es uno de los programas de análisis textual no supervisado que son de uso habitual dentro del proyecto *Discursos, imagens e prácticas culturais sobre Santiago de Compostela como meta dos Caminhos de Santiago*, ya que permite trabajar con corpora de grandes dimensiones.

ejemplo en los trabajos de investigación, donde tenemos un volumen de información bastante grande y difícil de abarcar manualmente, IRaMuteQ nos facilitará y ahorrará mucho tiempo en su lectura y su posterior análisis” (Moreno y Ratinaud, 2015: 3)

Gracias a IRaMuteQ obtuvimos una tabla de frecuencias de todas las formas contenidas por cada texto que, posteriormente, depuramos hasta quedarnos únicamente con las FCEs. Un posterior tratamiento estadístico y cuantitativo nos permitirá identificar características y elementos relevantes en los textos. Asimismo, siempre que sea oportuno, realizaremos un análisis cualitativo complementario acudiendo a los contextos de dichos elementos para conocer en detalle su funcionamiento en los textos.

4. Análisis de resultados

4.1. General

Según nuestras observaciones preliminares, el empleo de referentes extraliterarios de carácter histórico, geográfico y cultural, conceptualizados aquí para su recuento como FCEs, responde, además de a la necesidad de nutrir de realidad la trama histórica, a un afán didáctico que cumpla con las expectativas que el género crea para sí y para sus lectores. Esto conlleva que se tienda a incluir mucha información como simple curiosidad, aunque resulte irrelevante para la trama. Viñas describe así esta práctica:

Igual que hay quien, con la finalidad de incrementar su masa muscular, toma esteroides anabolizantes, en los best-sellers se suelen introducir altas dosis de contenidos de cierto nivel erudito, normalmente bastante ajenos a la ficción, y esa sobrecarga informativa no sólo hace crecer de forma artificial el texto, sino que también funciona como ayuda para el crecimiento del nivel cultural del lector (2009: 194)

Gracias a los datos que muestra la tabla 1 podemos visibilizar e incluso cuantificar este fenómeno en nuestro *corpus*. El análisis de frecuencias ofrece datos muy esclarecedores a este respecto: entre un 56,79-59,26% de las formas son *hapax*, lo que quiere decir que sus referentes no vuelven a estar presentes en el texto. Esto se traduce en que la mayor parte de información cultural contenida en ellos es completamente prescindible desde el punto de vista de la trabazón de la trama argumental. Aunque este hecho no es óbice

para considerar, especialmente a la luz del alto porcentaje de formas de baja frecuencia (≤ 5), que constituyen un 83,97-85,76%, que la inclusión de la misma no sea importante desde el punto de vista de la lectura como experiencia formativa, como señala Viñas (2009). Además, la inmensa mayoría de FCEs que se encuentran en los textos funcionan dentro de pequeñas digresiones que toman en el texto forma de anécdota o enumeración. Aunque podrían ofrecerse muchísimos ejemplos más, observemos esto en los dos siguientes:

Langdon se refirió brevemente a las obras de Leonardo da Vinci, de Botticelli, de Poussin, de Bernini, de Mozart, de Victor Hugo. En todas latía el intento por restaurar el culto a la prohibida divinidad femenina. Leyendas clásicas como las de Sir Gawain y el Caballero Verde, el Rey Arturo o la Bella Durmiente eran alegorías del Santo Grial. El jorobado de Notre Dame, de Victor Hugo, y La flauta mágica, de Mozart, estaban llenas de simbología masónica y de secretos sobre el Cáliz. (CD, 2000: 278)

La presunta ruta del Camino de Santiago cubre un territorio sembrado de topónimos vinculados a Noé. No se trata sólo de Noia, sino de Noain en Navarra, Noja en Santander, Noenlles en La Coruña, el río Noallo en Orense... Sólo en el norte de España, y también algo más arriba, en Gran Bretaña y Francia, se encuentran nombres tan parecidos y se comparten leyendas gemelas. Hoy casi todo el mundo las ignora; ni siquiera las universidades le dan la importancia que merecen. (AP, 2011: 207)

% de frecuencia sobre el TOTAL de FCEs

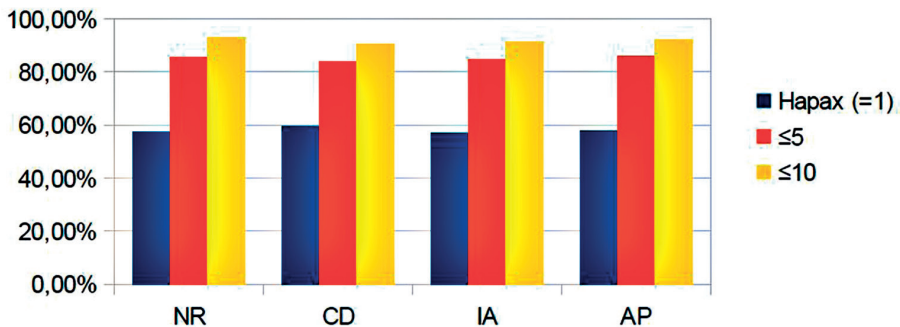


Tabla 1: Elaboración propia a partir de resultados de IRaMuteQ

Los referentes funcionan en muchos casos como objetos culturales meramente decorativos, aunque, también pueden estar servicio del asunto central y del discurso esotérico que cada texto propone para legitimarlo y reforzarlo, como en los ejemplos anteriores. Además, la acumulación de FCEs dota a las novelas de un carácter misceláneo, ya que, como hemos visto en los ejemplos, estas pequeñas píldoras de erudición abarcan asuntos de lo más heterogéneo: cine, literatura, pintura, filosofía, música, historia, teología, etimología, mitología...

Sin embargo, lo verdaderamente inesperado de los resultados obtenidos es la muy notable homogeneidad del *corpus* en lo que se refiere a la proporcionalidad de hapax, formas de frecuencia ≤ 5 y formas de frecuencia ≤ 10 por texto.

	El nombre de la rosa		El código da Vinci		Iacobus		El ángel perdido	
	Nº formas	%	Nº formas	%	Nº formas	%	Nº formas	%
Formas culturales: TOTAL	677	100,00%	518	100,00%	567	100,00%	562	100,00%
Hapax	388	57,31%	307	59,26%	322	56,79%	325	57,82%
Frecuencia ≤ 5	578	85,37%	435	83,97%	481	84,86%	482	85,76%
Frecuencia ≤ 10	630	93,05%	468	90,34%	517	91,18%	518	92,17%

Tabla 2: Elaboración propia a partir de resultados de IRaMuteQ

La diferencia máxima de valores que encontramos es de 2,71 puntos porcentuales en el caso de las formas con frecuencia ≤ 10 de NR y CD. De hecho, considerar nuestro *corpus* permite hipotetizar sobre la existencia de una relación de proporcionalidad directa, ya que es posible hallar constantes (k) que relacionen las variables de frecuencia (x) y de número total de formas (y) con márgenes de error bajos.

Hapax: $k=1,72 \pm 0,03$

Frecuencia ≤ 5 : $k=1,16 \pm 0,01$

Frecuencia ≤ 10 : $k=1,12 \pm 0,05$

La hipótesis que por el momento extraemos es que una de las claves que convierten un texto en *best-seller* es la existencia de patrones como los aquí deducidos de utilización o dosificación de los referentes culturales. Podría además argumentarse que la homogeneidad de las proporciones entre los textos de más éxito de ventas se debe a que estas responden a alguna clase de constante cognitiva óptima que afecta a la capacidad de las personas para prestar atención y recibir placer de la lectura. Esto es, que estos libros propiciarían un acoplamiento perfecto en términos de rentabilidad entre el esfuerzo cognitivo que representa la lectura y la recompensa obtenida, puesto

que, al guardar las proporciones arriba expuestas, permitirían que los lectores prestasen la debida atención a la trama central y los referentes de mayor frecuencia y, simultáneamente, podrían atender a esas pequeñas píldoras de información, que por su variedad y brevedad harían la lectura más placentera si consideramos el aprendizaje y el entretenimiento como la recompensa perseguida (véase Stokmans, 1999). Aunque actualmente la comprobación o refutación de esto queda fuera de nuestras posibilidades, pues exigiría un trabajo de campo interdisciplinar que podría abarcar áreas como la psicología, neurología y antropología.

4.2. Galicia

A la luz de estas observaciones sobre el tratamiento general de lo cultural en la narrativa histórica best-seller procedemos al estudio de caso sobre el sistema de Galicia en textos del ámbito español.

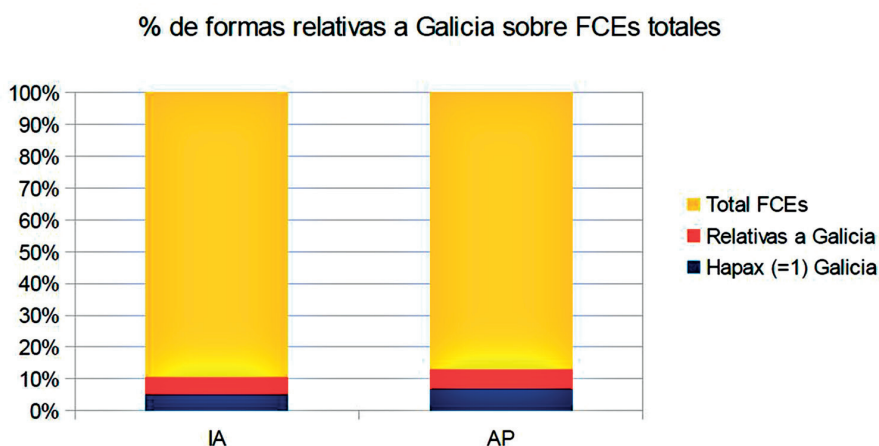


Tabla 3: Elaboración propia a partir de resultados de IRaMuteQ

En primer lugar, se observa que el peso relativo de las formas culturales específicas relacionadas con Galicia en cada texto es bajo (10,05% y 14,41% en IA y AP, respectivamente), sobre todo, considerando que más de la mitad son hapax, información irrelevante para la trama. Observemos ahora con detenimiento qué sucede con las FCEs relativas a un sistema cultural concreto cuando estas sí tienen una función destacada en el entramado narrativo, lo

que en nuestro análisis cuantitativo se relaciona con una frecuencia elevada. Si comparamos, pues, las FCEs y las formas geoespaciales más frecuentes comprobaremos que en ambos casos hay en las listas, al menos, un 50% de elementos comunes.

<i>Iacobus</i>		
	Forma cultural	Frec.
1	Camino de Santiago	42
2	Santiago de Compostela	36
3	Apóstol Santiago	29
4	Codex Calixtinus	12
5	Finisterre	11
6	Portomarín	10
7	Noia	7
8	Prisciliano	7
9	Aymeric Picaud	6
10	Berenguel de Landoira	4
Nº apariciones: TOTAL		4

Tabla 4: Elaboración propia a partir de resultados de IRaMuteQ

<i>Iacobus</i>		
	Forma geoespacial	Frec.
1	Camino de Santiago	42
2	Santiago de Compostela	36
3	Finisterre	11
4	Portomarín	10
5	Noia	7
6	Corcubión	4
7	Catedral de Santiago	4
8	Fin del mundo	3
9	Galicia	3
10	Palacio de Ramiráns	3
Nº apariciones: TOTAL		123

Tabla 5: Elaboración propia a partir de resultados de IRaMuteQ

<i>El ángel perdido</i>		
	Forma cultural	Frec.
1	Catedral de Santiago	82
2	Santiago de Compostela	54
3	Noé	53
4	Noia	39
5	Iglesia de Santa María a Nova	33
6	Camino de Santiago	23
7	Pórtico de la Gloria	18
8	Juan de Estivadas	13
9	Apóstol Santiago	12
10	Puerta de Platerías	10
Nº apariciones: TOTAL		337

Tabla 6: Elaboración propia a partir de resultados de IRaMuteQ

<i>El ángel perdido</i>		
	Forma geoespacial	Frec.
1	Catedral de Santiago	82
2	Santiago de Compostela	54
3	Noia	39
4	Iglesia de Santa María a Nova	33
5	Camino de Santiago	23
6	Puerta de Platerías	10
7	La Quintana (café)	9
8	Plaza del Obradoiro	9
9	Costa da Morte	5
10	La Coruña	4
Nº apariciones: TOTAL		268

Tabla 7: Elaboración propia a partir de resultados de IRaMuteQ

Lo que se desprende de este alto grado de coincidencia, que demuestra la preponderancia del elemento geoespacial pues ocupa los primeros puestos en términos de frecuencia del total de FCEs que remiten a Galicia, es que ésta

parece concebirse en las novelas, no como un conjunto geohumano con un sistema cultural complejo, sino, como un mero espacio geográfico. Su función no sería otra que la de servir de punto de anclaje para situar en espacios reales los símbolos y pistas que interesan a la trama narrativa. Así, a través de la ruta y del conocimiento esotérico de quienes la transitan se construirían discursos historicistas sobre el tesoro oculto de los templarios en *IA* o la búsqueda de una vía de comunicación con Dios en *AP* en que todos los espacios están al servicio de estos fenómenos transhistóricos ocultos, pues el saber contruido es *de y a través del* espacio. De hecho, el resto de formas culturales de naturaleza no geoespacial que aparecen como más frecuentes servirían en la mayoría de los casos para subrayar la interrelación de dichos espacios o rutas a través del discurso esotérico.

Lo vemos en *IA*, donde es más que evidente la centralidad absoluta del Camino de Santiago. Galicia no es, pues, una comunidad que habita y construye un espacio social y cultural, sino un área geográfica en la que ha venido a morir una ruta de profunda significación religiosa y esotérica como de manera explícita se plantea en el propio texto:

pocas eran las cosas que yo entendía de la ruta que estaba recorriendo. Todo era mágico y simbólico, todo era múltiple y ambiguo, cada signo representaba mil cosas posibles y cada cosa posible se relacionaba misteriosamente con lugares, conocimientos, hechos o períodos infinitamente lejanos en el espacio o el tiempo, o cercanos, pero esto sólo servía para aumentar su misterio. (*IA*, 2000: 532)

Las FCEs de contenido no geoespacial relativas a Galicia más frecuentes (Apóstol Santiago, *Codex Calixtinus*, Prisciliano, Aymeric Picaud, Berenguel de Landoira) no hacen más que reforzar su importancia, pues aportan la información histórica, y supuestamente documentada, necesaria para legitimar el discurso esotérico que encontramos en la novela. Según este discurso el Camino de Santiago, por su condición de vía iniciática, ha sido escogido por los templarios para ocultar su tesoro. Galicia está, de hecho, tan absolutamente eclipsada por el Camino que, aún cuando se menciona Santiago de Compostela, que llega a ser muy brevemente uno de los escenarios de la acción narrativa, es en la mayoría de los casos en virtud de su condición de meta de la ruta:

Me ha dicho vuestro hijo que os encamináis a Compostela. (*IA*, 2000: 455)
Viajamos como padre e hijo, como peregrinos que cumplen penitencia de pobreza hasta Santiago. (*IA*, 2000: 606)
Creo que deberíamos continuar hacia Santiago (*IA*, 2000: 895)

En *IA*, y también en *AP*, como enseguida veremos, encontramos que Noia se incluye como parte del Camino de Santiago, ya que puede resultar conveniente por las antiquísimas lápidas de la iglesia de Santa María a Nova, sobre las que cada texto proyecta una interpretación al servicio del discurso esotérico que se sostiene en cada una de ellas. En el caso de *IA*, como podemos apreciar en el ejemplo, se continúa con la propuesta del Camino como vía de acceso a los misterios de la Fe y del conocimiento:

Una larga tradición de maestros iniciados han acudido a Noia durante cientos de años porque allí, Jonás, se encierra uno de los misterios más grandes de la humanidad. En el cementerio de la pequeña iglesia de Santa María, erigida sobre otra anterior que fue levantada a su vez sobre un antiguo templo pagano, verás montones de losas de piedra apiladas unas contra otras y, grabados en ellas, descubrirás extraños dibujos, símbolos, imágenes y emblemas místicos, algunos ya borrados por el tiempo, de tan antiguos. (*IA*, 2000: 1056)

Algo análogo ocurre en *AP*, donde la catedral de Santiago y la Iglesia de Santa María a Nova en Noia, enclaves de extraordinaria fuerza telúrica, son también puntos destacados del Camino de Santiago, que se presenta igualmente como ruta de iniciación esotérica en peregrinación al sepulcro de Noé, precursor de toda comunicación humana con Dios y protagonista de un mito común a culturas de todos los continentes:

seguía ese «camino de Noé», que no de Santiago, cuando la conoció. Sabía que esos topónimos noéticos integraban una «ruta secreta» que conducía a un lugar específico, vinculado al Ararat turco.

—¿Aquí? ¿En Noia?

—Exacto. Si el camino de Santiago muere en la tumba del Apóstol, el camino noético desemboca...

—¿¿En la tumba de Noé?? (*AP*, 2011: 208)

Una vez más, las FCEs no geoespaciales más frecuentes (Noé, Pórtico de la Gloria, Juan de Estivadas, Apóstol Santiago) funcionan como complemento informativo sobre la naturaleza mística que se le atribuye al Camino de Santiago. En ambas novelas encontramos, pues, una absoluta preeminencia del Camino⁵ como uno de los núcleos del discurso esotérico que propone cada

⁵ Sobre el eclipse, más allá de lo literario, de la cultura gallega por el Camino de Santiago, véase Torres Feijó (2011).

obra, imposibilitando así encontrar una formulación compleja de Galicia como sistema cultural. Lo cual no hace más que reforzar una de las hipótesis centrales del proyecto en el que se enmarca este trabajo: que la construcción de discursos para la promoción del Camino de Santiago conlleva en muchos casos una invisibilización, observable también en el plano de las prácticas, de la complejidad cultural de Galicia, ya que su identidad se articula entorno a este (Torres, 2011).

Si entramos ahora a valorar en su contexto el uso de las formas geoespaciales relativas a Galicia, observamos que se trata de espacios que se hallan desiertos de actividad humana, salvo aquella de la que participan los personajes. Esto implica que se han obviado las comunidades locales, pasando por alto cualquier uso que esos espacios puedan tener para ellas. En *IA*, por ejemplo, el único uso que se contempla para la catedral de Santiago es el de acoger a los peregrinos, pero no como templo para la uso de los habitantes de la ciudad: “Por todas partes gentes venidas de todas partes. Y el apestoso hedor que desprendían aquellos pobres cuerpos se mezclaba con un penetrante olor a incienso” (*IA*, 2000: 925).

Y, si observamos las dos citas anteriores lo mismo sucedía con la Iglesia de Santa María a Nova en Noia, que en los textos es un espacio de conocimiento esotérico para uso de los iniciados. En *AP*, esta condición de la iglesia la convierte en el escenario de un tiroteo entre los Navy SEALs y los yezidíes armenios (2011: 327-332), que compiten por obtener una vía de comunicación con Dios, pero en ningún momento encontramos un uso como iglesia parroquial. Como ponen de manifiesto estos ejemplos, en estas novelas no aparece la dimensión local de los espacios mientras sí entran a formar parte de fenómenos transculturales a gran escala, como son las luchas por la hegemonía económica, política y cultural que se articulan alrededor del Santo Grial (*CD*), la Orden del Temple (*IA*) y la capacidad de comunicarse con Dios (*AP*). Se alimenta así su vinculación con los agentes que ejercen estos poderes y que, a la postre, se presentan como los verdaderos gestores del uso efectivo de estos espacios, aunque lo hagan de manera imperceptible para las comunidades locales.

Por todo esto podemos afirmar que no es posible encontrar en los textos relacionados con Galicia la formulación de una imagen que la singularice. Todos los elementos vinculados con ella quedarían subsumidos en un maremágnum de referencias culturales que se organiza tomando un fenómeno transhistórico concreto como el nodo centralizador de una red de baja densidad en la que muchas culturas, aparentemente distantes y dibujadas de forma esquemática a través de sus espacios, participan. Se crearían así ma-

croespacios absolutamente transculturales y en los cuales toda singularidad se diluye, por lo que la existencia de identidades a pequeña o mediana escala resulta impensable.

5. Conclusiones

El didactismo atribuido a la narrativa histórica *best-seller* se hace patente al observar la enorme proporción de FCEs de formas de baja frecuencia (≤ 5), que constituyen un 83,97-85,76% del total en nuestro *corpus*. Toda esta información cultural no es necesaria para el oportuno desarrollo de la trama, sin embargo, resulta esencial para hacer de la lectura una experiencia de aprendizaje sobre la realidad extraliteraria. Los *hapax* y las demás formas de baja frecuencia que entran a formar parte de las digresiones y anécdotas, presentadas como curiosidades de muy diversa índole que pueblan los textos, contribuyen también a que éstos tengan un carácter misceláneo.

Esta característica otorgaría a los textos ventaja en el mercado editorial, esto es, la posibilidad de convertirse en *best-sellers*, frente a aquellas novelas en las que encontramos una reconstrucción altamente precisa de una época, cultura o lugar, ya que, normalmente, conllevaría un mayor peso textual de la función descriptiva. La preponderancia de esta función tendría como consecuencia una reducción de la intensidad de la respuesta emocional de los lectores, lo que, de acuerdo con Wade *et al.* (1993), disminuiría su interés y, por tanto, significaría un esfuerzo cognitivo, en términos de atención y procesamiento, mucho mayor.

El carácter misceláneo, que hemos hecho estadísticamente visible a través de un enfoque cuantitativo, podría explicar por qué la temática jacobea y Galicia como referente geográfico y cultural no pueden definir realmente el contenido de las novelas que integran el *corpus*. No sería posible encontrar en los *best-sellers* de tema gallego / compostelano / jacobeo una formulación compleja de la identidad cultural de Galicia, ni siquiera se contemplaría la posibilidad de la existencia de un núcleo identitario mínimamente estable aunque en los dos casos la articulación del discurso sobre la cultura gallega se realice a través del Camino de Santiago y en términos esotérico-religiosos. Esto sucedería porque los espacios físicos y simbólicos, las leyendas, hechos y personajes históricos asociados en un principio a Galicia terminan siendo un elemento más de una amplísima red de relaciones entre elementos de procedencia muy diversa. Destaca especialmente, como ya hemos dicho, el Camino

de Santiago, pero, al igual que el resto, tampoco interesa *per se*, sino que su presencia está completamente supeditada al discurso esotérico, de base histórico-patrimonial, que se construye en cada texto.

No puede dejar de notarse que el esoterismo es una característica común a las obras de tema jacobeo de nuestro *corpus*. Entendiendo que el carácter misceláneo es una de las claves de éxito de las novelas podríamos contemplar la posibilidad de que la orientación esotérica sea la predilecta de los autores, precisamente porque permite la integración, más o menos libre, de todos esos materiales culturales de procedencia diversa⁶. Una ampliación del *corpus* podría servir para comprobar si el grado de esoterismo está en relación directa con el éxito editorial.

A partir de este momento estas hipótesis, ya debidamente fundadas a través de los datos que hemos aportado gracias a nuestro pequeño *corpus*, deben ser testadas sobre *corpora* de mayor amplitud para que puedan ser definitivamente confirmadas. Aunque los resultados de este trabajo no se limitan a lo anterior. Observando los datos de frecuencia obtenidos en nuestro análisis, surgen algunas nuevas hipótesis que pueden y deben ser objeto de futuros trabajos.

Por ejemplo, la que se desprende de la homogeneidad de nuestro *corpus* en lo que se refiere a las proporciones de *hapax*, formas de frecuencia ≤ 5 y formas de frecuencia ≤ 10 en cada texto. Las tres constantes de proporcionalidad directa que hemos extraído deberían ser tratadas como parte de un estudio en el que se concibiera la lectura de la literatura *best-seller* de carácter historicista como un proceso cognitivo en el que se da un equilibrio óptimo entre el esfuerzo cognitivo que representa y la satisfacción que de ella se obtiene, tomando como elemento de contraste textos de otros géneros. De probar que este proceso es así podría sostenerse con toda certeza que una de las claves del éxito editorial de las novelas es la existencia de unos patrones muy específicos de uso de referencias culturales.

Para finalizar, cabe pensar en el impacto de esta clase de textos en las comunidades reales que habitan estos espacios literaturizados. La literatura sobre estos fenómenos parece apuntar a que las ideas presentes en los textos literarios tienen un impacto directo en las comunidades y espacios a los que se refieren. Su prestigio tiende a proyectarse de manera positiva sobre los espacios,

⁶ En la clasificación de novelas del Camino de Santiago realizada por Chao (2006) encontramos que existe la “novela esotérica” como categoría específica denominada. En este grupo, entrarían obras en las que se produce una “vulgarización y falseamiento del Camino”.

legitimándolos, y haciéndolos atractivos, incluso para los no-lectores (Herbert, 1996; Torres, 2014a). Sin embargo, suele producirse una simplificación del conjunto geohumano, que encuentra la complejidad de su cultura banalizada para ser puesta al servicio de la trama argumental (Torres, 2014b). Los *best-sellers* son, por definición, bienes culturales que logran grandes éxitos de mercado, lo que facilita la culminación de los procesos de transferencia que Even-Zohar describe así: “When goods –material or semiotic– are imported, if they are successful on the target market, they may gradually become integral part of the target repertoire” (2010: 72). Los *best-sellers* pueden, y suelen, alcanzar difusión fuera de sus mercados iniciales, lo que posibilita que entren a formar parte del repertorio cultural de un buen número de comunidades ajenas a aquellas en que se produjeron originalmente. Este hecho, en el caso de Santiago de Compostela, comienza a afectar al repertorio cultural de la comunidad. Así, parece haber asumido unos esquemas de pensamiento y actuación, sobre y para sí misma, en cuya producción no ha intervenido directamente (Bello y Torres, 2013). Existen trabajos que comienzan a evidenciar que en la ciudad de Santiago de Compostela, la expropiación, tanto ocupacional como sapiencial, que se da en el plano literario comienza a ser real. Obsérvese la pérdida de habitantes del casco histórico, que han visto su modo de vida dificultado por el avance de la industria turística, pues, paulatinamente se ha adueñado de los espacios que le eran propios (Torres, 2014b). La propia comunidad parece haber asumido la legitimidad de los turistas para ocupar las áreas de la ciudad que aparecen en las novelas de nuestro *corpus*. El desplazamiento de poder y de conocimiento como poder que se da en estas zonas puede observarse si nos fijamos en las circunstancias actuales de, por ejemplo, el Café Quintana, la catedral⁷, la plaza del Obradoiro o la de Platerías, encontramos que el núcleo histórico ya no es el núcleo de la vida de la comunidad compostelana, sino que es una área ocupada por la industria hotelera, las tiendas de souvenirs, en las cuales algunos de los motivos demandados coinciden con FCEs como los templarios (Torres, 2014b), núcleo del discurso esotérico de IA, y otras actividades, como la venta de productos típicos o la restauración cuya principal clientela son los peregrinos y visitantes.

⁷ Según Gírey (2003: 94) “los usuarios religiosos locales en Santiago se ven a sí mismos y a los turistas en la catedral como dos colectivos separados e inmiscibles”. Este hecho estaría para el autor en la raíz del comportamiento de los locales, que ajustan sus tiempos de uso de la catedral con el objetivo de evitar a los visitantes.

No obstante, ha de tenerse en cuenta que, aunque las cifras de ventas de alguno de estos *best-sellers* alcancen millones, en unos mercados globales de tales dimensiones la repercusión de un texto particular se relativiza, ya que compite con otros fenómenos editoriales coexistentes. Este trabajo apunta a la existencia un patrón global en el modo en que la literatura historicista *best-seller* gestiona esta clase de información, por lo que podría llegar a sostenerse que la expropiación literaria de los espacios a la que antes aludíamos está relacionada con la incorporación a los repertorios culturales de las comunidades meta de una lógica propia de esta literatura, y no la influencia de un texto concreto. Esta, como todas las hipótesis que hemos propuesto, debiera ser confirmada o refutada en estudios futuros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asensi, Matilde (2000). *Iacobus*. Barcelona. Plaza y Janés.
- Brown, Dan (2003). *El código da Vinci*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Bello Vázquez, Raquel and Elías Torres Feijó (2013). "Sustainable Identity. Tourism as Opportunity or Menace. Extracting Parameters for the Study of Identity Sustainability. Proposals Based on a Case Study in Santiago de Compostela". *International Critical Tourism. Sarajevo 2013*.
<http://200.137.196.58/galabra/images/stories/pdf/raquel/novos/rbv-sustainableidentity2013.pdf>. Acceso: 04/08/2015.
- Bourdieu, Pierre (1979). "Les trois états du capital culturel" en Actes de la Recherche en Sciences Sociales: 30, 3-6.
- Chao Mata, Constantino (2000). "El camino de Santiago y la literatura". *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX: I Congreso Nacional Literatura y Sociedad*. A Coruña: Universidade da Coruña, 451-462.
- Chao Mata, Constantino (2006). "El camino de Santiago en la novela". *Bibliografía Jacobea*: 9, 2-4.
- Díaz-Mas, Paloma (2003). "Judíos y conversos en la narrativa española de los años 80 y 90". *El legado de Sefarad*. Salamanca: Amaru, 167-180.
- Dixon Peter, Marisa Bortolussi y Paul Sopcak (2015). "Extratextual effects on the evaluation of narrative texts". *Poetics*: 48, 42-54.
- Eco, Umberto (1984). *El nombre de la rosa*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Eco, Umberto (1985). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.

- Eslava Galán, Juan (2010). “Buena... al menos para usted”. *Andalucía en la Historia*: 27, 7.
- Etchegoin, Marie-France y Frédéric Lenoir (2005). *El Código Da Vinci: la investigación*. Barcelona: RBA.
- Even-Zohar (2010). *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University.
- Fernández-Prieto, Sagrario (2000). “Novela histórica juvenil”. *Delibros*: 133, 42-43.
- Follet, Ken (1994). “Ken Follet. La máquina registradora”. *El País Semanal*: 13/02/1994, 17-20.
- Gigirey Vieiro, Antonio (2003). “Turismo cultural en lugares sagrados desde la perspectiva de los residentes”. *Estudios turísticos*: 158, 79-108.
- Haag, Michael y Verónica Haag (2005). “El Código Da Vinci” *al descubierto*. Barcelona: Ediciones B.
- Herbert, David (1996). “Artistic and literary places in France as tourist attractions”. *Tourist Management*: 2, 77-85.
- Huertas Morales, Antonio (2012). *La Edad Media contemporánea. Estudio de la novela española de tema medieval (1990-2012)*. <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/27937/TESISANTONIO%20HUERTAS.pdf?sequence=1>. Acceso: 28/05/2015.
- Husserl, Edmund (2013). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas / Fondo de Cultura Económica.
- La Razón* (2011). <http://www.larazon.es/4899-javier-sierra-alcanza-los-400-000-ejemplares>. *Library Journal*, citado en Barnes & Noble. http://www.barnesandnoble.com/w/name-of-the-rose-umberto-eco/1100623626;jsessionid=457C2BB90B7F5D4E8499FF4B072C5594.prodny_store02-atgap04?ean=9780156001311
- Lukács, Georg (1966). *La novela histórica*. México: Ediciones Era.
- Moreno, Mariola y Ratinaud, Pierre (2015). *Manual uso de IRaMuteQ*. <http://www.iramuteq.org/documentation>. Acceso: 22/05/2015.
- Pérez Bowie, Jose Antonio (1996). “¿La inviabilidad de la novela histórica? *La saga de los Marx*, de Juan Goytisolo”. *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor, 337-349.
- Puerto, José Luis (2004). *El camino de Santiago en la literatura*. León: Edileasa.

- Ruiz Pleguezuelos, Rafael (2012). "La historia vende: el best-seller español de las últimas décadas y la novela histórica. *Anuario de Literatura Comparada*: 2, 269-279.
- San Jose Mercury News* (2009).
http://www.mercurynews.com/celebrities/ci_12530761. Acceso: 28/05/2015.
- Sesbouéé, Bernard (2006). *El código Da Vinci explicado a sus lectores*. Cantabria: Sal Terrae.
- Sierra, Javier (2011). *El ángel perdido*. Barcelona: Planeta.
- Stokmans, Mia J. W. (1999). "Reading attitude and its effect on leisure time reading". *Poetics*: 26, 245-261.
- Torres Feijó, Elias, J. (2004). "Contributos sobre o objecto de estudo e metodoloxía sitémica. Sistemas literários e literaturas nacionais". *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela: 419-440.
- Torres Feijó, Elias J. (2011). "Discursos contemporâneos e práticas culturais dominantes sobre Santiago e o Caminho: a invisibilidade da cultura como hipótese". En *Literatura, espaço, cartografias*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa: 93-151.
- Torres Feijó, Elias J. (2014a). "Historiar e comparar literatura como meio e análise de comunidades. Espaços literaturizados como exemplo e proposta". *Letras Hoje*: 4, 434-445.
- Torres Feijó, Elias J. (2014b). "Autor, Texto e Espaço Geo-cultural Mediatizado. Processos de Ressemantização, Banalização e Misturação de Géneros em Produtos sobre o Caminho de Santiago". *Lit&Tour: Ensaios sobre Literatura e Turismo*. Famalicão: Humus.
- Viñas Piquer, David (2009). *El enigma* best-seller. Barcelona: Ariel.
- Wade, Suzanne E., Gregory Schraw, William M. Buxton y Michael T. Hayes, (1993). "Seduction of the Strategic Reader: Effects of Interest on Strategies and Recall". *Reading Research Quarterly*: 28 (2), 3-24.
- Welborn, Amy (2004). *Descodificando a Da Vinci*. Madrid: Ediciones Palabra.
- Zuckerman, Albert (1994). *Writing the blockbuster novel*. [s.l.]:Writer's digest books.

Ida e volta polo bosque de Percival. Posicións no campo literario na primeira narrativa de Méndez Ferrín (1958-1971)

*Ida y vuelta por el bosque de Percival. Posiciones en el campo
literario en la primera narrativa de Méndez Ferrín (1958-1971)*

*There and back through Percival's forest. Positions on the literary field
on Méndez Ferrín's first narratives (1958-1971)*

Mario REGUEIRA

marioregueira@gmail.com

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO

O traballo analiza a evolución da primeira narrativa de Xosé Luís Méndez Ferrín, e as súas tomas de posición en relación ao seu contexto político e editorial entre 1958 e 1971. Este contexto está marcado pola fixación dun determinado programa repertorial por parte da editorial Galaxia, e a recente ruptura desta coa liña política do exilio galego. Analízase así a recepción por parte da editora e do seu corpo crítico dunhas tomas de posición que parten dunha inicial aceptación de parte dos seus postulados a unha paulatina impugnación literaria e política da súa actividade.

Palabras chave: Méndez Ferrín, toma de posición, campo literario galego, narrativa galega de posguerra, editorial Galaxia.

RESUMEN

El trabajo analiza la evolución de la primera narrativa de Xosé Luís Méndez Ferrín, y sus tomas de posición en relación a su contexto político y editorial entre 1958 e 1971.

Este contexto está marcado por la fijación de un determinado programa repertorial por parte de la editorial Galaxia, y la reciente ruptura de ésta con la línea política del exilio gallego. Se analiza así la recepción por parte de la editora y de su cuerpo crítico de unas tomas de posición que parten de una inicial aceptación de parte de sus postulados a una paulatina impugnación literaria y política de su actividad.

Palabras clave: Méndez Ferrín, toma de posición, campo literario gallego, narrativa gallega de posguerra, Editorial Galaxia.

ABSTRACT

This paper analyses the evolution of Xosé Luís Méndez Ferrín's early narratives, and his different position-takings in relation to the complicated political and editorial situation between 1958 and 1971. During this period the Galaxia publishing house set a specific repertoire programme while also breaking with the political line of the Galician exile. The paper discusses how Ferrín's position-takings (which range from an initial acceptance of the editorial postulations to a gradual literary and political contestation of its activity) are received by the publishing house.

Keywords: Méndez Ferrín, position-taking, Galician literary field, Galician post-war narrative, Galaxia Publishing House.

O contexto no que se produce a primeira edición de *Percival e outras historias* (Galaxia, 1958, colección Illa Nova), é o dun campo literario que, aínda na súa modestia e alcance limitado, viña de sufrir un tenso enfrontamento. Gonzalo Rodríguez Mourullo, un dos novos autores en lingua galega da posguerra, abandona a súa carreira literaria no medio de duras críticas cara ao ambiente da editorial Galaxia. A traxectoria de Mourullo, analizada por Antón Figueroa (2010: 135-155), é considerada como un dos casos máis evidentes de loita pola autonomía literaria e cualificado como a constitución dun polo de produción literaria que contribúe á reconstrución do campo literario galego. Con dous libros de narrativa (*Nasce un árbore* en 1954 e *Memorias de Tains* en 1956) Mourullo consegue un grande impacto na crítica galega, que non deixa de recoñecer nel influencias profundamente innovadoras que achegan a narrativa galega, por primeira vez, ao tipo de literatura que viña triunfando intelectualmente na Europa. De entre esas influencias, destácanse frecuentemente os nomes de Franz Kafka e William Faulkner, pero tamén pode terse en conta o peso do existencialismo francés, elementos todos que producen un tipo de relato desasosegador, xeralmente asociado a ambientes urbanos. Esta tendencia á internacionalización debe entenderse como unha estratexia para acadar unha autonomía literaria que tamén virá mediatizada por elementos de tipo editorial. Ambos libros están editados, significativamente, pola editorial Monterrey, nun momento no que Galaxia é a editora máis importante en

lingua galega e coincidindo entre ambos o lanzamento, en 1957, da súa colección *Illa Nova*, dirixida precisamente a acoller as voces máis novas. Coincide tamén coa xuntanza da Rosaleda, tamén en 1957, pola que se vai deslexitimar a alternativa do Partido Galeguista do exilio, apostando pola continuidade do galeguismo nun proxecto editorial que debía facer un traballo eminentemente cultural. O peso político e simbólico da editora estaba, por tanto, no seu maior apoxeo, sendo sucesora moral da experiencia política de pre-guerra. Neste sentido, a visión dada por Xosé Manuel Beiras (Fernán-Vello e Pillado Mayor, 1989: 44), unhas das persoas próximas aos acontecementos, indica razóns político-literarias no afastamento. Por unha banda, a discrepancia ideolóxica dun Mourullo vinculado ao socialismo cun grupo de Galaxia que seguía a ser o descendente moral do Partido Galeguista. De outra, a reticencia de Mourullo a facer parte dese campo de experimentación para os novos que representaba *Illa Nova*. O propio Rodríguez Mourullo nunha entrevista de 2009 vai declarar que Ramón Piñeiro, a quen atribúe un fondo “sectarismo político” disfrazado de “humildade franciscana” non lle perdoará nunca a independencia de manterse alleo ao seu proxecto (Sosa Wagner e Fuertes, 2009: 122).

A colisión ten distintos elementos, dunha parte cabe citar o prólogo de Ramón Piñeiro ao libro de Daniel Cortezón, *As Covas do Rei Cintolo*, de 1956. Daniel Cortezón é un autor uns oito anos maior que Mourullo, porén a súa carreira como narrador tamén dá os seus primeiros pasos a mediados dos anos cincuenta. A súa proposta máxico-fantástica, con elementos que o relacionan coa liña dun Álvaro Cunqueiro que acaba de publicar *Merlín e familia*, é saudada por Ramón Piñeiro no limiar do libro, que non perde a oportunidade de comparala coa visión escura, pesimista e violenta que dá da humanidade a “literatura contemporánea”. Piñeiro sinala a Álvaro Cunqueiro e Ánxel Fole como autores consagrados que abordan “os grandes problemas do presente histórico” (Piñeiro, 1956: 18), un dende o campo da fantasía e outro dende o da realidade. Ambos serían, segundo Piñeiro, coñecedores das correntes contemporáneas pero non se sentirían atraídos “por esa zona sub-individual do absurdo, da falta de sentido da existencia, do home deshumanizado” (Piñeiro, 1956: 18). Fole e Cunqueiro representaban, naquela altura, as dúas columnas fundamentais do proxecto editorial dirixido por Ramón Piñeiro. Eran, ademais, voces que se iniciaran na literatura de pre-guerra, sendo rescatados do ostracismo polos esforzos do propio grupo de Galaxia. Ramón Piñeiro aínda ten outro texto programático interesante, e que, aínda sendo posterior á renuncia de Mourullo, vén complementar esta apoloxía da imaxinación: “Factores esenciales de la literatura gallega”, aparecido na revista *Ínsula* no ano

1959 (Piñeiro, 1959). Nel, determina como elementos esenciais da literatura galega, o lirismo (un campo moi vencellado ao sentimentalismo e a saudade), o humorismo, e o sentimento da paisaxe (concebida como “paisaxe natural” e o por tanto incompatíbel cun escenario urbano).

No caso concreto da recepción de *Memorias de Tains*, Ricardo Carvalho Calero, crítico próximo a Galaxia, vai facer unha análise paternalista, alcuando a obra de “literatura de laboratorio” unha literatura experimental que non dubida en cualificar de “pre-literatura”. Esta recepción choca coa boa acollida que recibe a obra tanto de críticos independentes como Benito Varela Jácome, como por outros autores novos como Méndez Ferrín, quen asina un comentario á obra, significativamente baixo pseudónimo (Figuroa, 2009). Pola súa banda, Mourullo publica en xaneiro de 1957 “Carta a Manuel Antonio”, na que critica duramente (sen citar nomes) a liña defendida por Ramón Piñeiro e acusa particularmente que, máis que un cultivo lexítimo dese tipo de literatura, se trate da “dirección a seguir” (Rodríguez Mourullo, 1957: 3). O conflito de poder é evidente, e a loita pola autonomía de Mourullo remata, a pesar do terreo gañado nesta, cun abandono da partida.

Xosé Luís Méndez Ferrín pasa, en certa medida, a ocupar o oco deixado por este. Ao igual que Mourullo é un autor novo, premiado nas Festas Minervais e nos certames da emigración, e que participa con el en certos debates de definición do campo do mesmo lado¹ e nunha postura que defende os postulados do proxecto de Galaxia. Ao mesmo tempo, inicia a súa carreira poética polas mesmas datas co libro *Voce na néboa*, un poemario editado na Colección Alba de Vigo en 1957 e que comeza, significativamente, cunha “selva de Esm” que remite á selva de Esmelle cunqueiriana. Neste contexto de enfrontamentos, non hai ningunha aparente polémica pola aparición da súa primeira obra en *Illa Nova. Percival e outras historias* é editada en 1958, seguindo á polémica iniciada por Mourullo. Se nos guiamos polas declaracións do propio Méndez Ferrín (Salgado e Casado, 1989: 201), é unha conversa con Xosé Luís Franco Grande, o autor que inaugurara a colección coa peza dramática *Vieiro choído*, a que o pon na pista das novidades que están a acontecer na narrativa galega, afastándoo un tanto da influencia cunqueiriana na que estaba inmerso. *Percival e outras historias* é un produto, por tanto, dun autor que, por unha

¹ Referímonos á polémica sobre o que é a “poesía galega” que acontecen nas páxinas de *La Noche e Litoral* en 1956 a raíz da aparición da *Escolma de Poesía Galega IV: Os Contemporáneos* de Francisco Fernández del Riego. Un debate no que participan autores como González-Alegre e González Garcés e no que Méndez Ferrín e Rodríguez Mourullo defenden o criterio filolóxico vixente no ideario de Galaxia.

banda, está enormemente influído por Álvaro Cunqueiro, e por outra entende que debe situarse na corrente das narrativas que están sendo feitas pola súa xeración. O seu conto inicial, onde Percival habita unha casa que por un lado dá á rúa dunha cidade con luces e automóbiles e por outro ao grande bosque artúrico ao que sae en busca de aventuras, é case unha explicación de funcionamento interno da obra (Regueira, 2013). Da mesma forma, o ton existencialista consegue pousarse en varios dos seus relatos, que apelan ao absurdo e á falta de liberdade do ser humano, cunha perceptíbel influencia de Franz Kafka e os primeiros reflexos do que pode denominarse unha resignificación política do absurdo. Isto é, mundos abafantes que non poden desconectarse do momento político vivido polas xeracións máis novas, sumidas na falta de liberdade e na arbitrariedade franquistas e que, máis alá da reflexión filosófica do existencialismo sobre o ser humano, correspondían ao mundo real dunha ditadura².

A recepción do libro amosa unha interpretación próxima aos postulados de Galaxia e os axentes vinculados á editora pasan por alto, ou fan moi leves alusións, a esa dobre natureza cunqueiriana e experimental. Salvador Lorenzana (pseudónimo de Francisco Fernández del Riego), destaca no prólogo o ambiente de fábula que rodea todo o libro, poñendo moita intensidade no seu carácter fantástico. O mesmo acontece co propio Cunqueiro (2007: 385-387), que non dubida en saudar e identificar un tipo de literatura que considera debedora do seu maxisterio. Neste contexto, e sen poñer en cuestión o indubidábel peso dunha literatura de ambientación artúrica filtrada a través da proximidade ao escritor mindoniense, hai que destacar a dificultade xeral da crítica para destramar o artefacto creado por Méndez Ferrín, en parte polo inesperado e orixinal que supuña mesturar dúas correntes vivamente enfrontadas. No caso concreto do grupo de Galaxia, a actitude de automática asunción da nova obra non está tan lonxe do acontecido na interpretación de *Os Eidos* de Uxío Novoneyra, publicado por Galaxia en 1955 e aclamado como unha poética que respondía completamente ao “sentir da terra” promovido por Piñeiro, pasando por alto un vangardismo formal que ollarían con grande escepticismo en posteriores achegas do poeta.

Porén, a pesar disto, cabe destacar a postura de *Percival e outras historias* como un movemento dentro do campo que, se por unha parte non rexeita a loita pola autonomía xeracional dos novos e as súas estratexias de interna-

² Este aspecto será remarcado anos despois por outra voz das novas narrativas da época, María Xosé Queizán (1979: 67-80).

cionalización, resulta o suficientemente ambiguo como para ser contemplado sen receo polas estruturas que ostentan o poder editorial, algo que permite que poida beneficiarse do aparello crítico que estas son capaces de mover. A súa propia dedicatoria: “A Otero Pedrayo e Ramón Piñeiro, mestres” (Méndez Ferrín, 1958), remarca este recoñecemento aos pesos pesados de Galaxia que estivera en boa medida ausente do *affaire* con Mourullo. Neste sentido, o seu valor como parte dun movemento incipiente na procura da súa autonomía irá perfilándose máis polo seu papel no contexto da carreira do autor que o que probabelmente significou nese momento.

Nese sentido, unha perspectiva distinta xa a ofrece o segundo libro de relatos de Méndez Ferrín, *O crepúsculo e as formigas*, editado en 1961 novamente na colección *Illa Nova* da editora. Este libro representa unha tendencia moito máis provocadora en relación cos vellos postulados de Piñeiro. Polo medio tamén aconteceron eventos que modificaron profundamente as circunstancias do autor. Méndez Ferrín marcha a Madrid no ano 1958, onde vai formar parte do grupo Brais Pinto, de carácter cultural, pero onde se atopan as sensibilidades que anos despois darán pé á fundación da Unión do Povo Galego como organización clandestina de esquerdas. *Brais Pinto* organiza, entre outras cousas un pequeno proxecto editorial, aínda moi debedor dos valores culturais de Galaxia, pero que anuncia inxerencias significativas na xente moza.

O crepúsculo e as formigas é un libro que mantén vivo o peso do fantástico pero no que aparecen elementos novos, entre eles a paisaxe urbana, mesmo concretándose en cidades reais como Vigo, e tamén unha certa irrupción do social-realismo e do neorealismo. O primeiro era a corrente preferida pola esquerda española, que consideraba a Kafka e Faulkner como autores dunha literatura excesivamente intelectualizada. A outra é unha corrente que ten orixe no contexto italiano, onde está representada por autores como Alberto Moravia e tiña, na literatura galega, unha introdución recente a través de *A esmorga* de Eduardo Blanco Amor³, editada en Buenos Aires en 1959. *A esmorga*, tardaría máis dunha década en ser editada na Galiza, porén o seu influxo é notábel nos círculos culturais da época dende a súa primeira edición americana.

A obra inclúe un longo prólogo de Ramón Piñeiro, que anticipa un sincretismo entre a primeira literatura imaxinativa de *Percival e outras historias* e esta narrativa, que respondería ás correntes contemporáneas. É dicir, na lectura de Piñeiro, as innovacións que incorporan os novos relatos de Méndez

³ Tal e como apunta, entre outras persoas, Forcadela (1991).

Ferrín serían simplemente unha fase que tería que mesturarse coa anterior para perfeccionarse. Como vemos, o poder do grupo de Galaxia xa non é o mesmo ao que se enfrontara Mourullo, e a tensión está moderada tamén polo peso dun autor máis consagrado e con experiencia e que, a fin de contas, publica na propia Galaxia. A pesar disto, a crítica que Carvalho Calero (1962) dedica ao libro irá na liña da que anos atrás dedicara a Mourullo. Aínda que o ton non é tan agresivo, si que vai construír unha contraposición entre o rei mago que escribiu o libro anterior en transo de converterse en “inspector de sumidoiros”⁴, aínda que recoñece que Méndez Ferrín non é capaz de poñer trabas á súa imaxinación, que aflora mesmo neste novo estilo. Á marxe dos elementos ideolóxicos que tinguen o texto, e que permitirían identificar a vella e boa literatura imaxinativa como unha esencia inmanente e imposible de anular polos novos experimentos técnicos, resulta evidente que o cambio é recibido cun grande escepticismo polos núcleos de poder da mesma editora que publica o libro. Ese escepticismo pode atoparse tamén na correspondencia de Carvalho Calero e Ramón Piñeiro, que no ano 1962 escribe ao ferrolán:

Comparto plenamente as consideracións que fas tocante o desequilibrio que se bota de ver nas nosas letras, demasiado entregadas ás correntes ultrapirenaicas e pouco arraizadas no chan galego. Confío en que non pasará de ser unha simpática petulancia xuvenil da nosa cultura, sin chegar a se converter en doenza crónica. Mais tamén me parece moi san e comenente que os que temos algunha responsabilidade no decorrer aitual da nosa cultura nos preocupemos de tal fenómeno no que ten de aberrante. As tuas observacións son moi diñas de seren meditadas. (Alonso Girgado *et al.*, 2004: 50-51)

Por tanto, o fondo ideolóxico de Piñeiro e o grupo de Galaxia a respecto do que debía ser a literatura galega permanece máis ou menos nos mesmos termos que viviran a polémica con Mourullo. O peso crecente de Méndez Ferrín como autor, porén, non permite que reciba críticas de gran dureza, sendo simplemente obxecto de reflexións paternalistas e posiblemente asociando en privado a súa deriva, como a doutras voces das novas narrativas, a unha pose de mocidade.

⁴ O *inspector de alcantarillas* resulta ademais unha referencia á novela do escritor fascista Ernesto Giménez Caballero *Yo, inspector de alcantarillas* (1928), caracterizada por ser unha das primeiras manifestacións das vangardas na literatura española. A referencia é calquera cousa menos positiva, xa que relacionaría o experimentalismo con posturas políticas reaccionarias.

Ao mesmo tempo, en 1961, Méndez Ferrín vai residir durante un ano en Oxford, unha saída a “Europa” que era moi valiosa durante o franquismo e que lle permite entrar en contacto con elementos ideolóxicos novos, entre eles o marxismo (Salgado e Casado, 1989: 122). Esta evolución será fundamental para definir o papel do autor nos acontecementos dos anos seguintes. Así, durante o ano 1963 participa dos encontros preparatorios que acabarán formalizándose na creación da Unión do Pobo Galego, unha organización que, aínda que queda inicialmente baixo o control do piñeirismo e integrada no Consello da Mocidade, irá tendendo cada vez máis a constituírse como unha organización comunista de liberación nacional, enfrontada abruptamente co que consideran a vía culturalista do piñeirismo, ao que responsabilizan da liquidación da vía política, herdeira da lexitimidade republicana do Partido Galeguista que propuñan os galeguistas do exterior. Este desencontro ten o seu momento álxido coa expulsión dos membros marxistas do Consello da Mocidade. É no mesmo 1964 que ve a fundación da UPG cando Méndez Ferrín publica o que será o seu último libro na (no seu tempo) polémica colección Illa Nova.

Arrabaldo do Norde constitúe un libro fronteirizo, en ocasións catalogado como a última achega de Méndez Ferrín á fenómeno da “Nova Narrativa”. Tecnicamente constitúe unha aceptación de certos presupostos do *Nouveau Roman*, movemento francés co que, dende moi axiña, se relacionou a narrativa das novas voces da posguerra, pero co que a ligazón real era máis que cuestionábel e mesmo negada rotundamente por algúns dos seus autores. O libro, que ademais é a primeira novela do autor, consegue entroncar unha influencia kafkiana que segue moi viva coas achegas de Alain Robbe-Grillet, e, a pesar de que o escenario dun arrabalde desesperanzado e gris lembra vagamente as propostas do social-realismo, a súa característica de mundo fantástico pono máis en relación coas fábulas de Kafka sobre a lei.

O libro é recibido con críticas de tónica similar ás anteriores, aínda que como novidade o espazo dedicado en *Grial* (medio oficial da editora) está asinado por un compañeiro de xeración, Bernardino Graña (1965: 116-119), que porén incide en elementos xa cuestionados na obra do autor, un deles o extremo experimentalismo e a esperanza de que sexa simplemente unha fase na conformación de Méndez Ferrín como escritor. O certo é que a obra non pode desligarse do contexto de confrontación política que rodea a súa aparición, nin da publicación, en 1965 e na mesma colección de *A orella no buraco*, de María Xosé Queizán, unha novela tamén moi influenciada polo *Nouveau Roman*. Da mesma forma, coincide tamén cun momento de construción teórica e reivindicación dunha literatura propia oposta aos postulados de Ramón Pi-

ñeiro (1956, 1959) que inclúe unha reflexión sobre o papel social da literatura. Esta reflexión pode atoparse en conferencias⁵ e artigos como o publicado por Méndez Ferrín (1965) en *Vieiros*, no mesmo número no que aparecerá por primeira vez a etiqueta “Nova Narrativa” (Sucasas, 1965). Esta aceptación e até proclamación de facer parte desa Nova Narrativa aparece tamén no artigo que o autor publica en *Presencia* no ano 1966, baixo o título “Nueva narrativa y compromiso social” (Méndez Ferrín, 1966: 6), configurando na etiqueta unha oposición literaria e política ao que Galaxia representa. Estes textos conforman, xunto coa produción de *Arrabaldo do Norte*, una nova toma de posición de Méndez Ferrín, no que o enfrontamento máis ou menos explícito cos postulados literarios do grupo de Galaxia, queda integrado na loita política. Da mesma forma, o intelectualismo que separaba a narrativa ferriniá dos postulados da esquerda española (próximos ao social-realismo) queda tamén solucionado pola aceptación deste conxuntamente co compromiso social como ferramenta de loita concreta no caso galego, enfrontado ao populismo burgués de Galaxia. Así, mentres cunha man se abraza o compromiso co pobo, coa outra érguese o feito de crear unha literatura minoritaria como unha forma de servir a este.

En el fondo de los “novos narradores” existe una preocupación sincera por los problemas de la realidad gallega. No los tratan en sus obras, pero los conocen, y, traspuestas a un plano simbólico —como en Kafka— las alienaciones del hombre gallego aparecen siempre, aunque desdibujadas. De manera que entre el grupo realista “clásico” y el que se dispara por los vericuetos de la libre fantasía, muchas veces no existe más que una contradicción formal e histórico-literaria. Unos son “artísticamente” innovadores y otros perpetúan formas literarias vigentes unos decenios atrás, aunque su intención sea socialmente progresista. (Méndez Ferrín, 1966: 6)

Unha pirueta argumental que porén serve para marcar unha posición moi concreta nun campo aínda en proceso de (re)construción: dun lado, reivindicar

⁵ Alonso Montero (2002: 98) cita unha conferencia dada por Méndez Ferrín no Museo de Lugo o 17 de maio de 1963 na que dá resposta ao artigo de Ramón Piñeiro en *Ínsula* apuntando a esa parte “cuantitativamente e cualitativamente importantísima das nosas letras” que non se produciu dentro das liñas do lirismo, o humorismo ou a fantasía, senón que trata de dialogar coa escuridade “das realidades toscas e inmediatas que cinguen ao home, mediatizan ao home, degradan ao home”. Sería unha das primeiras manifestacións de reivindicación explícita de autonomía fronte á editora por parte do autor e apunta, por unha parte, ás críticas recibidas polos novos no plano literario, aínda que xa ten latentes as discrepancias políticas que se formalizarán nos anos seguintes.

a autonomía literaria propia e por outro, colaborar na redefinición do campo literario galego fronte ao español. Da mesma forma, o artigo de *Presencia* dá cobertura á resignificación do absurdo e do pesimismo nas obras do proclamado movemento, vinculándoas ao momento político. Os referentes internacionais son, por tanto, resignificados polas novas voces, funcionando como un apoio á súa procura de autonomía, mentres que tamén se pretende chegar a un valor simbólico da propia obra que atopa a súa validez nunha confrontación (aparentemente) extra-literaria que estaría acontecendo no campo político.

Consideramos que *Arrabaldo do Norte* fecha un camiño de formación na narrativa de Méndez Ferrín no que se dá un complexo cambio de posicións, entre a aceptación “cosmética” inicial das expectativas do grupo de poder de Galaxia, até a paulatina apertura a camiños completamente contrarios a estes, aos que ademais se vai sumar unha cuestión política de fondas conexións literarias. En certa medida, *Arrabaldo do Norte* fecha un ciclo tamén editorial, ao ser a última obra de Méndez Ferrín publicada en Illa Nova. Pasará máis dunha década até que o autor volva publicar con Galaxia. A súa seguinte peza narrativa, a novela curta *Retorno a Tagen Ata*, aparece na editorial Castrelos en 1971, nunha colección que formaba parte dun proxecto de procura dunha difusión popular do libro, unha das materias pendentes da actitude editorial de Galaxia. Ao mesmo tempo, existe constancia dunha ruptura do autor con Galaxia. Breixo Viejo cita a Luís Viñas Cortegoso, un dos responsábeis de Castrelos e antigo colaborador de Galaxia, ao respecto desta ruptura:

Os primeiros libros de Ferrín fixéronse en Galaxia, pero logo chegou o momento en que rompeu. Eu defendino. Dixen: “Fai ben, se pensa doutra maneira...”. Eu pensaba que nos interesaba máis que o noso pensamento estivera en distintas zonas. Pero Illa era máis ríxido, parecíalle que a cousa non era tan así, pero a verdade é que así foi. Ferrín tivo comigo unha conversa unha tarde no bar de Samil, explicoume que non estaba conforme. (Viejo, 2012: 288)

Retorno a Tagen Ata representa, na nosa interpretación, a fase final dun ciclo, simbolizado polo regreso ao bosque máxico de Percival. A fantasía cunqueira que inflúe no primeiro Méndez Ferrín caracterizábase por representar escenarios da Galiza real tomados polo asalto e de forma anacrónica por elementos da tradición artúrica, sen ningunha pretensión de establecer unha simboloxía coa situación política. Tanto na concepción de Ramón Piñeiro, que considera a Galiza como unha especie de ente adormecido e fóra da Historia (Forcadela, 2005) sobre a que Cunqueiro escribiría relacionándoa cun universo igualmente situado noutro plano (o mito); como na do propio

Álvaro Cunqueiro, que rexeitou en moitas ocasións a posibilidade dunha faceta social da súa obra (mesmo a custo de que fose cualificada como literatura de evasión) existe unha concepción da literatura como un elemento non mediábel coa realidade. *Retorno a Tagen Ata* presenta, como nun envés deste concepto, un mundo fantástico e inexistente que porén remite á Galiza real, cuxos problemas estarían trasladados a un plano simbólico, unha posibilidade interpretativa recoñecida polo propio autor. É certo que, con posterioridade, a posibilidade de que a obra sexa lida como “alegoría nacional” ten sido posta en cuestión frecuentemente polo autor⁶, pero resulta innegábel que esa interpretación é unha posibilidade aberta que non podía ser ignorada, moito menos no contexto do ano 71, acompañado aínda dunha forte tensión política entre a esquerda nacionalista e o culturalismo piñeirista. A interpretación, doadamente dada por certa por moitos actores políticos da época como Xosé Manuel Beiras (Beiras, 1991: 63-64), resulta evidente: Rotbaf Luden chega a unha Tagen Ata ocupada como representante dun exilio que avoga pola loita de liberación nacional. O seu encontro con Ulm Roam, líder político local, está tinguido de fascinación que muda en ira ao decatarse de que é un pactista que vai renunciar á liberdade ao cambio dunha autonomía limitada. A historia acaba con Rotbaf Luden entrando na Grande Fraga, símbolo nacional do país e que ocupa o seu centro xeográfico, para procurar as milicias da I.T.A. e unirse á loita armada. No contexto da confrontación entre a esquerda marxista de liberación nacional e o piñeirismo, a interpretación era unha tentación na que resultaba moi difícil non caer.

Nese sentido, *Retorno a Tagen Ata* é un triple retorno. En primeiro lugar é un Cunqueiro subvertido, que compensa o Cunqueiro non cuestionado de *Percival e outras historias*. A obra representa un regreso á fantasía de ecos máxicos despois de varios libros nos que a fantasía adoptada tratou de ser unha versión resignificada da kafkiana. Non hai desasosego, pesimismo nin absurdo en Tagen Ata, a patria que presenta é un conto amábel que porén encerra unha loita política intensa onde si aflora a tentación da violencia. En segundo lugar é un regreso histórico, xa que a situación que presenta evoca inmediatamente o conflito do galeguismo do exterior co piñeirismo. Rotbaf Luden chega a Tagen Ata como na vida real chegaría ao chalé da Rosaleda no que se liquida o legado do Partido Galeguista e a lexitimidade republicana, no mesmo ano 57 no que Méndez Ferrín publica o seu primeiro libro e nun contexto no que Ramón Piñeiro comezou os seus ataques contra as primei-

⁶ Algunha das máis recentes: Pena, 2009.

ras narrativas experimentais da posguerra e a súa caracterización esencialista do que debe ser a literatura galega. O terceiro regreso é un regreso ao Bosco de Percival, un “Xardín das Outas Árbores” do que o protagonista dispón de forma señorial e que agora reaparece transmutado nunha Grande Fraga que, non por casualidade, é un símbolo nacional, ademais do lugar onde a resistencia política atopa acubillo. A aparición do propio Percival nos códigos da resistencia de Tagen Ata, non deixa lugar a dúbidas desta identidade entre os dous espazos: “Debes seguir o camiño real vello e atravesar, moi de vagar, o bosco. Cando che dean o alto responde: «Vou a cas de Percival». Máis nada” (Méndez Ferrín, 1971). Nese sentido, a reinterpretación do mesmo elemento pon en xogo o factor do compromiso social ausente na primeira obra e colócaa no lugar onde acontecen as aventuras.

Na recepción da novela destaca a crítica dedicada por Ramón Piñeiro (1971: 238-239) en *Grial*, con aspectos claramente negativos, e que a considera froito dun esquematismo maniqueo no que o autor tomaría decididamente o lado da postura utopista enfrontada á realista. Se por unha banda pode seguir a discutirse a pericia crítica de parte do círculo de Galaxia, particularmente á hora de enfrontarse a produtos que rompen certos esquemas predeterminados, non cabe dúbida de que si hai unha identificación evidente do antagonismo político, aínda que, por unha vez, non se discutirá a toma de posición literaria do autor nos termos e no ton no que se fixera con anteriores achegas.

En liñas xerais, *Retorno a Tagen Ata* representa tamén o reto de facer unha obra subversiva e anti-piñeirista empregando moitos dos elementos que Ramón Piñeiro pretendía imperativos, sinaladamente a imaxinación, pero tamén podería interpretarse que está presente o “sentimento da paisaxe” na descrición do país⁷ e mesmo un ton que lembra o sentimentalismo lírico na nostalgia e primeira paixón da protagonista. Pensando en termos de campo, a obra sería un desafío, unha aparente aceptación das regras orixinais do grupo dominante que pasan a mesturarse cun elemento novo e inesperado no seu punto de partida: o comunismo de liberación nacional, fundamental para reinterpretar unha herexía previa (o experimentalismo narrativo mencionado) nun novo termo que permita reutilizala contra o grupo dominante. Por outra parte, sería tamén unha demostración da autoridade adquirida no campo, e funcionaría como reverso de *Percival e outras historias*, onde a aparente aceptación destas regras era un requisito para poder permanecer nel.

⁷ Unha das escasas notas positivas na crítica que Ramón Piñeiro lle dedica en *Grial* é relativa, xustamente, á construción do ambiente da novela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Girgado, Luis, Cuquejo Enríquez, María, e Fariña Miranda, Carmen (eds.) (2004). *Cartas de Ramón Piñeiro a Ricardo Carballo Calero*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Alonso Montero, Xesús (2002). *As palabras no exilio: biografía intelectual de Luís Seoane*. A Coruña; Vigo: La Voz de Galicia; Edicións Xerais de Galicia.
- Beiras, Xosé Manuel (1991). *Prosas de combate e maldicer*. Escolma e notas de Francisco Pillado Mayor. Santiago de Compostela: Edicións Laivento.
- Bermúdez, Teresa (2001). “Introducción”. En Gonzalo Rodríguez Mourullo, *Nasce unha árbore/Memorias de Tains*. Vigo: Xerais, 7-92.
- Carvalho Calero, Ricardo (como Fernando Cadaval) (1962). “Un párrafo sobre Méndez Ferrín”. En *Faro de Vigo*: 14 de xaneiro de 1962.
- Cunqueiro, Álvaro (2007). “Retratos y paisajes: D. Percival y su bosque”. En Aneiros, Rosa *et al.* (eds.), *Xornalistas con opinión: escolma de textos*. Santiago de Compostela / Vigo: Consello da Cultura Galega / Galaxia, 385-387.
- Fernández del Riego, Francisco (como Salvador Lorenzana) (2013 [1958]). “Prólogo á primeira edición”. En Xosé Luís Méndez Ferrín, *Percival e outras historias*. Vigo: Galaxia, 9-14.
- Fernán-Vello, Miguel Anxo, e Pillado Mayor, Francisco (1989). *A nación incesante: conversas con Xosé Manuel Beiras*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións.
- Figuroa, Antón (2009). “Autonomía do escritor e creación do campo literario”. En Francisco Fernández Rei *et al.* (eds.), *A semente da nación soñada. Homenaxe a X. L. Méndez Ferrín*. Vigo / Santiago de Compostela: Edicións Xerais de Galicia / Sotelo Blanco Edicións, 319-330.
- Figuroa, Antón (2010). *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*. Bertamiráns (Ames): Laivento.
- Forcadela, Manuel (1991). *A esmorga de Eduardo Blanco-Amor*. Vilaboa, Pontevedra: Edicións do Cumio.
- Forcadela, Manuel (2005). *Diálogos na néboa: Álvaro Cunqueiro e Ramón Piñeiro na xénese da literatura galega de posguerra*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Graña, Bernardino (1965). “Arrabaldo do norte por X. L. Méndez Ferrín”. *Grial*: 7, 116-119.
- Méndez Ferrín, Xosé Luís (1961). *O crepúsculo e as formigas*. Vigo: Galaxia.
- Méndez Ferrín, Xosé Luís (1964). *Arrabaldo do norte*. Vigo: Galaxia.

- Méndez Ferrín, Xosé Luís (1965). “A crítica: Literatura galega hoxe”. *Vieiros*: 3, sen numeración.
- Méndez Ferrín, Xosé Luís (1966). “Nueva Narrativa y compromiso social”. *Presencia*: 14/05/1966, 6.
- Méndez Ferrín, Xosé Luís (1971). *Retorno a Tagen Ata*. Vigo: Castrelos.
- Méndez Ferrín, Xosé Luís (2004). *Era na selva de Esm*. A Coruña: Espiral Maior.
- Méndez Ferrín, Xosé Luís (2013 [1958]). *Percival e outras historias*. Vigo: Xerais.
- Pena, Xosé Ramón (2009). “Ulm Roan é un personaxe de ficción, nunca busquei facer unha sátira de Ramón Piñeiro”. *Faro de Vigo*: 24/5/2009. <http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2009/05/24/ulm-roan-e-personaxe-ficcion-busquei-facer-unha-satira-ramon-pineiro/330546.html>. Acceso: 25/04/2015.
- Piñeiro, Ramón (1956). *Carta a Daniel Cortezón Álvarez*. En Cortezón, Daniel, *As covas do Rei Cintolo*. Vigo: Galaxia, 11-26.
- Piñeiro, Ramón (1959). “Factores esenciales de la literatura gallega”. *Ínsula*: 152-153.
- Piñeiro, Ramón (1961). “As andadas literarias de Méndez Ferrín”. En Méndez Ferrín, Xosé Luís, *O crepúsculo e as formigas*. Vigo: Galaxia, 9-18.
- Piñeiro, Ramón (1971). “*Retorno a Tagen Ata*, por X. L. Méndez Ferrín”. *Grial*: 32, 238-239.
- Queizán, María Xosé (1979). “A nova narrativa ou a loita contra o sentimentalismo”. *Grial*: 63, 67-80.
- Regueira, Mario (2013). “O encontro de Cunqueiro con Kafka: 55 anos de *Percival* e outras historias”. *A Trabe de ouro*: 96, 523-530.
- Rodríguez Mourullo, Gonzalo (1957). “Carta a Manuel Antonio. En el XIX aniversario de su muerte”. *La Noche*: 26/01/1957, 3.
- Salgado, Xosé Manuel e Casado, Xoán-Manuel (1989). *X. L. Méndez Ferrín*. Barcelona: Sotelo Blanco.
- Sosa Wagner, Francisco e Fuertes, Mercedes (2009). “(Entrevista al maestro) Gonzalo Rodríguez Mourullo”. En *Conversaciones sobre la Justicia, el Derecho y la Universidad. Entrevistas a diez maestros*. Madrid: Marcial Pons, 111-133.
- Sucasas, Xan (1965). “María Xosé Queizán na Nova Narrativa Galega”. *Vieiros*: 3, sen numeración.
- Viejo, Breixo (2012). “A arte de facer libros, traxectoria editorial e galeguista de Luís Viñas Cortegoso”. *A Trabe de Ouro*: 90, 275-291.

Diglosia e autotradución, cara á construción dun novo imaxinario da lingua

Diglosia y autotraducción, hacia la construcción de un nuevo imaginario de la lengua

*Diglossia and selftranslation:
towards a new imaginary of language*

Rexina RODRÍGUEZ VEGA

xinavega@uvigo.es

Universidade de Vigo

RESUMO

A autotradución levada a cabo polos bilingües endóxenos, como é o caso dos autores galegos que se versionan ao castelán, evidencia un complexo proceso de mediación que pon de relevo tanto condicionamentos relacionados co contexto sociolóxico e político como posicións de procura de funcións diversas ligadas ao hibridismo de códigos. Así, as autotraducións de narradores contemporáneos como Blanco Amor, Cunqueiro ou Rivas recorren ao heterolingüismo para ofrecer ben unha visión exotizada da realidade diglósica, unha reivindicación marcadamente identitaria ou un traballo estilístico que, en último termo, reivindica o carácter da linguaxe non como construción ideolóxica senón como construción do discurso.

Palabras chave: Autotradución, diglosia, hibridismo, heterolingüismo.

RESUMEN

La autotraducción llevada a cabo por los bilingües endógenos, como es el caso de los autores gallegos que se versionan al castellano, evidencia un complejo proceso de

mediación que pone de relieve tanto condicionamientos relacionados con el contexto sociológico y político como posiciones de búsqueda de funciones diversas ligadas al hibridismo de códigos. Así, las autotraducciones de narradores contemporáneos como Blanco Amor, Cunqueiro o Rivas recurren al heterolingüismo para ofrecer bien una visión exotizada de la realidad diglósica, una reivindicación marcadamente identitaria o un trabajo estilístico que, en último término, reivindica el carácter del lenguaje no como construcción ideológica sino como construcción de discurso.

Palabras clave: Autotraducción, diglosia, hibridismo, heterolingüismo.

ABSTRACT

Self-translation carried out by endogenous bilinguals, such as Galician authors who translate themselves to Spanish, demonstrates a complex mediation process. This shows both sociological and political context-related conditionings, and authorial positions towards obtaining diverse functions linked to code hybridity. Thus, self-translations by contemporary narrators such as Blanco Amor, Cunqueiro, or Rivas use heterolingualism in order to offer either an *exoticed* vision of the diglossic reality, a clearly identity claim, or some stylistic effort which vindicates the character of language as a tool for discourse building rather than as an ideological construct.

Keywords: Self-translation, diglossia, hybridism, heterolinguisim.

A lectura na década dos noventa de dous libros, para min fulcrais, Diglosia e texto e Lecturas alleas, de Antón Figueroa, xunto coa análise desde a óptica dos polisistemas da obra de Cunqueiro abordada por Xoán González Millán, están na base de todo o que levo feito no ámbito do ensaio académico. Había alí unha perspectiva radicalmente nova e endiañadamente complexa que suxería todo un programa de investigación ata daquela inédito. Partindo de conceptos básicos como o da repercusión da inestabilidade da norma, a filoloxización da lectura e a tendencia á pragmatización e á redución da alteridade do texto, quixen preguntarme polo funcionamento destes condicionantes desde a dirección contraria. É dicir, intereseime polo proceso de exportación do texto galego cara ao castelán levado a cabo polos propios autores.

1. O autotradutor como bilingüe endóxico

Un dos parámetros fundamentais á hora de establecer unha taxonomía da autotraducción é aquel que ten en conta o marco político. De acordo con este vector, poden diferenciarse as chamadas autotraducións trans-lingüísticas ou intraestatais, marcadas polo exercicio dun bilingüismo endóxico, daquelas interestatais realizadas por individuos bilingües en sociedades monolingües (Ramis, 2013).

Esta diferenza complementábase con outra distinción que atinxe ás relacións de poder entre as linguas. De acordo con Pascale Casanova (2002) que, desde

unha óptica sistémica, chama a atención sobre a asimetría das relacións tradutolóxicas, Rainer Grutman (2011) xebra a *infraautotraducción* da *supraautotraducción*. A primeira marca a dirección da versión dun idioma simbolicamente dominante ou central a un idioma “periférico”; a segunda, a do idioma dominado ou minoritario ao idioma dominante.

A análise das marcas que estes condicionantes sociopolíticos deixan nas versións resulta altamente reveladora das tensións propias dos territorios caracterizados por unha situación de contacto de linguas. Tanto desde o punto de vista estritamente tradutolóxico como desde o campo da sociolingüística e da socioliteratura, as operacións observables nas traducións de escritores galegos, cataláns e vascos ao castelán presentan unha especificidade de seu. Así, cómpre sinalar como a tensión entre a tendencia á adecuación e a aceptabilidade e a pulsión cara ao descentramento, á preservación “literal e literaria” da estranxeiría, acada neste tipo de produtos textuais unha forza inusitada. Tamén resulta en certa medida propia a multiplicación de instancias enunciativas que introducen na versión a voz do tradutor como locutor segundo, unha voz “audible” na que se dá conta o proceso de mediación e que adoito se resolve na defensa e construción da alteridade.

Considero importante aquí indicar o feito de que a reprodución da alteridade lingüística no texto non obedece a unha simple reprodución do real, xa que implica unha selección de trazos elixidos en función de criterios funcionais internos á estrutura da obra (Lane-Mercier, 1989). Tal e como indica Myriam Suchet, a literatura heterolingüe non reproduce as situación de contacto lingüístico á maneira dun calco, senón, máis ben, á maneira dun mapa. Así mesmo, cómpre salientar que as representacións lingüísticas que definen a unha comunidade lingüística son en parte construídas *en* e *por* os textos literarios (Suchet, 2010: 37).

2. A mediación nas escrituras bilingües

Os modos de relación coa alteridade lingüística poden ser diversos, Christian Lagarde (2001) distingue tres modalidades de escritura bingüe: o tipo “*cor local*”, o tipo “*dar a coñecer*” e o tipo “*loita de linguas*”.

No primeiro caso, a presenza da outra lingua-cultura preséntase baixo a óptica do exotismo, de acordo cunha actitude condescendente e marcada polo estereotipo. No segundo caso, porén, a alteridade lingüística asúmese como propia da esfera da identidade, da intimidade do escritor. É a conciencia do

valor da lingua-cultura dominada a que impulsa pois o autor a visibilizar esa realidade na cultura dominante. Co fin de subliñar a orixinalidade (que adoita manifestarse mediante o comentario epilingüístico con abundantes recursos á adxectivación valorizante), o autor transmútase en etnólogo ou antropólogo cumprindo o papel de intercesor tanto no plano do significante como no do significado.

O terceiro tipo, o da *“loita de linguas”*, comparte co *“dar a coñecer”* a forte presenza da lingua vernácula. Con todo, fronte á imaxe de coexistencia pacífica entre as linguas en contacto que se deriva dos textos pertencentes ao segundo tipo, neste caso pónense en evidencia as relacións conflitivas entre as linguas dominante e dominada. Se no *“dar a coñecer”* prevalece un funcionamento diglósico que busca, sobre todo, estratexias de compensación para a lingua dominada, no da *“loita de linguas”* a confrontación entre dous códigos lingüísticos pasa a primeiro plano. O texto reproduce así as tensións sociolingüísticas, socio-culturais, socio-políticas e socio-económicas dunha colectividade.

Un enfoque diferente, aínda que complementario, desta cuestión é o ofrecido por Rainer Grutman (2012). Para este estudoso a vivencia da diferenza lingüística pode cristalizar en dous tipos básicos de textos, o bilingüe e o diglósico. A diferenza fundamental estribaría no tipo de contrato de lectura que postulan. Así, nos textos diglósicos é posible atopar unha enunciación bífida que prevé un dobre destinatario implícito, un dobre público lector: o endógeno e o esógeno.

Fronte á tendencia á nivelación de lecturas e lectores que Figueroa indica para o texto diglósico na cultura minorizada (Figueroa, 1997: 38-41), a *diglossia textual*¹ redefinida por Grutman (2005) a partir do concepto de *diglossia literaria*² acuñado por Mackey (1976), daríase, pois, na lingua dominante, cando conviven dúas lecturas que non son mutuamente excluíntes:

1) Unha lectura bilingüe na que a presenza do hibridismo lingüístico convértese nun vector de construción identitaria para os lectores endóxenos, que

¹ “Dans la mesure où celui-ci [o autor diglósico] veut s’attirer deux publics largement incompatibles, il veillera à n’être ni trop prolixe pour les uns (les insiders) ni trop elliptique pour les autres (les outsiders). Or, quand cette cassure du public correspond à une frontière lingüistique interne socialement pertinente, mais qu’en même temps le texte maintient la tension entre une lecture bilingüe et une lecture unilingüe, sans que l’une soit sacrifié à l’autre, je parlerai de diglossie textuelle” (Grutman, 2005: 10).

² “En somme, on peut avoir diglossie formelle, la langue parlée étant une langue et la langue écrite en étant une autre; ou diglossie fonctionnelle, chaque langue possédant son ensemble de fonctions. Lorsque cette répartition fonctionnelle s’applique à la langue écrite, il peut y avoir de la diglossie littéraire” (Mackey, 1976: 42).

son os únicos que están en disposición de comprender na súa totalidade o xogo de códigos.

2) Unha lectura unilingüe na que o lector esóxeno percibe a alteridade e acéptaa como unha fonte de “exotismo” ou “cor local”.

Desde un punto estritamente tradutolóxico, Myriam Suchet (2010) recorre ao termo retórico de *ethos* para xebrar os diferentes modos de tratar a alteridade lingüística na operación de transvasamento. Entre a tipoloxía de *ethos* producidos polo heterolingüismo identifica o *ethos dialóxico*, que preserva o xogo de códigos do texto orixinal a condición de que este estea correctamente illado e balizado; o *ethos de obra*, no que o cambio de lingua indica o paso a un emprego poético da linguaxe e, polo tanto, a unha referencia intertextual; o *ethos de mediación rexeitada*, que asume a opacidade que o código estranxeiro presenta para o lector sen pretender facilitar a comunicación e, por último, o *ethos de mediación explícita* no que a voz do tradutor como locutor segundo se fai audible e debuxa unha imaxe nida do lector implícito.

3. As estratexias de textualización da diglosia nos narradores galegos en castelán

Ao falar dos procesos de construción de alteridade lingüística dos narradores galegos en castelán debemos diferenciar sen dúbida dous grupos fundamentais: o daqueles escritores que escriben directamente en castelán e o daqueles que versionan a esta lingua un orixinal galego. Así, no primeiro dos casos, no que atoparíamos abondosas páxina de autores ben coñecidos como Camilo José Cela, Emilia Pardo Bazán ou Torrente Ballester, por citar casos canónicos, o recurso á exotización indica a utilización maioritaria dun procedemento pético elemental que garante a creación de certa significancia mediante o recurso á exotización da lingua minorizada.

Os verdadeiros textos diglósicos, no sentido apuntado por Grutman, é dicir aqueles que posibilitan unha dobre lectura, serán, sen dúbida, moito máis numerosos no caso dos autotradutores. Así e malia a opción que contempla borrar as pegadas da diferenza lingüística para adaptarse ao habitus unilingüe do lector español ser tamén frecuente, podemos atopar unha nómina avultada de textos cuxa hibridez lingüística obedece a funcións diversas que poden ir desde o propio desexo de fidelidade á realidade lingüística ata a reivindicación identitaria ou o traballo estilístico que produce un imaxinario radicalmente alternativo da lingua.

A seguir procederemos a unhas breves calas que pretenden ilustrar as diferentes estratexias de textualización da diglosia nos autotradutores galegos ao castelán.

3.1. A redución pragmática e a lectura de grupo. *La otra gente de Álvaro Cunqueiro: do quen somos ao nós somos así*

Hay muchas historias con paraguas en mi provincia gallega. Como historias de cuervos, y como dije de éstas, que quizás también debiera reunir las del paraguas. Todas las historias de paraguas que conozco suponen que los paraguas vuelan. Quizás debió haberle volado el paraguas al primero que lo usó en el país, y de ahí vendrá la imaginación, o la memoria. (Cunqueiro, 1975: 107)

El enano lo rascaba a dos manos, con los dos pulgares, que ésta parece, a juzgar por las manos de rascar, de madera de boj o de abedul, corrientes en Galicia, que sea la cortesía del buen rascar, y no a la mangarra, como se rascan entre sí los maragatos (19)

y de paso los húngaros le enseñaron a comer los caracoles. En Galicia comer caracoles sorprende. (174)

los buenos criadores, después de las pelotas que les meten en el gznate –pelotas de harina, de leche, que llamamos amoado–, los regalan con media copita de vino dulce (87)

El zorro, raposo o golpe, como le decimos los gallegos, hablaba muy bien nuestra lengua, y con el acento de aquella misma comarca, donde dicen autro por outro, otro, y aira por eira, era (163)

pasando por los tesoros escondidos en las lagunas que allí llaman lamas (19)

Entre as modificacións que presentan as autotraducións cunqueirianas³ salientan, polo seu inusual relevo, aquelas motivadas polo cambio de destinatario. Isto é o que ocorre, por exemplo, en *La otra gente* (1975), versión de *Xente de aquí e acolá* (1971), volume de relatos nos que Cunqueiro pretende trazar un fresco da realidade física e psicolóxica do mundo rural galego. A propia dimensión etnográfica parece condicionar un tipo de modalidade enunciativa na que o autor-tradutor se configura como un intermediario ou

³ Neste traballo as referencias ás versións casteláns, das que subliñamos os encanos con respecto ao orixinal, corresponden ás seguintes edicións: *Merlín y Familia* (3ª edición de Destino, 1991; *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* (3ª edición de Destino, 1991)) y *La otra gente* (2ª edición de Destino, 1991).

portavoz entre dous universos referenciais diferentes. De feito, na manobra de transvasamento parece ter lugar un cambio de finalidade da obra. Así, se no orixinal Cunqueiro elabora un mundo narrativo destinado á colectividade galega co propósito fundacional de interrogarse acerca dos trazos identitarios do país (*Quen somos?* é a pregunta que anima a formulación da obra), na versión primará, polo contrario, o obxectivo da divulgación da realidade galega no resto do Estado (*Nós somos así*). A peculiaridade desta situación, na que o narrador-tradutor declara a súa pertencenza ao universo referencial do texto orixinal, sen deixar por iso de actuar como eficaz intermediario cultural, é posible na medida na que existe unha identificación entre as voces de narrador, autor e tradutor. De feito, esta tripla dimensión do locutor do texto de chegada é consecuencia directa da configuración da voz narrativa do texto de partida. En *Xente de aquí e acolá*, así como nos outros volumes integrantes do que deu en denominar a “triloxía de relatos galegos”: *Escola de Menciñeiros* e *Os Outros Feirantes*, obsérvase como o propio Cunqueiro, ficcionalizado como narrador, aproveita a forza realista que se deriva da aparencia biográfica para crear un mundo fabulado.

Ante a encrucillada entre adaptación ou retención de elementos foráneos, Cunqueiro escollerá una vía intermedia. Malia o uso do plural inclusivo “nosotros los gallegos” dirixido ao público endóxico, o punto de vista dominante no texto parece pregarse á visión estereotipada que de Galicia se ten no imaxinario estatal. A supresión de toda referencia conflitiva, ou o claro incremento da información de tipo etnográfico e antropolóxico, que modela o mundo referencial de acordo cun arcádico (e arcaico) ruralismo fan que o novo texto oscile entre o exotismo condescendente do tipo “cor local” e a vontade de “dar a coñecer” do primeiro e do segundo dos modos de escritura bilingüe apuntados por Lagarde.

O autotradutor, configurado como mediador explícito que cumpre o papel de representante global dunha colectividade, amósase pois moi permeable a aceptar os axiomas que fundamentan a mirada do dominante sobre o dominado e a acentuar, xa que logo, o tipismo nunha lectura simplificadora. Ao mesmo tempo, a textualización da situación diglósica léva a desenvolver unha enunciación bífida que busca a complicidade co lector endóxico debuxando unha cartografía que devolve decote a imaxe dunha especificidade cultural subalterna.

Atopámonos pois ante un tipo de texto que comparte algunhas das características previstas por Figueroa no funcionamento diglósico na cultura de orixe. De feito, semella ter lugar unha intensificación de determinadas diná-

micas que na autotradución se incriben dun xeito explícito no texto. Así, por exemplo, ten lugar unha clara lectura reducionista que tende a resaltar o nivel pragmático, convertendo nun programa de coñecemento o que no orixinal era, ante todo, unha recreación ficcional marcada polo recurso ao fantástico. Ao mesmo tempo, intensifícase o “funcionamento primitivo” que forza a ler os textos como textos *de grupo* e *do grupo* (Figueroa, 1997: 38).

3.2. A autotradución “descentrada” e a reprodución da diglosia: *En salvaje compañía* de Manuel Rivas

iSe cuentan tantas cosas! Pero ¿qué importa eso que un amigo mío llamaba la “vidita”? (Rivas, 2007 [1994]: 60).

Estás muy guapa. Claro que sí. Hermosa. Meiga”. (164).

Una vez mi madre me riñó y yo le dije que algún día marcharía con Joselito. Se quedó toda extrañada, como diciendo qué cosas tiene en la cabeza esta cría” (61).

al salir de la congostra que llevaba a la carretera. (208)

me mandaron a casa de mis abuelos a alindar las vacas. (145)

hasta que se rindió allí mismo, sobre un mollo de paja. (210)

Si son buenas para la gente, lo serán también para los raposos. Y estotro es una pomada que tenía mi madre cuando se dio un corte con la hoz. ¿Fuiste a ver cómo estaba? (226)

Yo le dije que me dejase tranquilo, que se había terminado todo, ende, machen, schluss, ¿entiendes?, fin, finito, adeus, nena. (125)

buscando un firme, mamaña, madre del cielo, empuja, empuja... (157)

que mucho trabajo de Dios le costó (p. 44)

iEsto hiede que apesta! (150)

iFuéramos con él, Matacáns! (148).

En salvaje compañía (Rivas, 1994)⁴, autotradución do orixinal *En salvaxe compañía* (Rivas, 1993), por Manuel Rivas, constitúe un exemplo paradigmático do tipo de mediación denominado por Lagarde “loita de linguas”. A frecuencia e a intencionalidade das voces e estruturas galegas na versión castelá

⁴ Neste traballo citaremos pola edición publicada por *Punto de lectura* en 2007.

amosa a asunción do modelo de autotradución descentrada na que alteridade lingüística fai posible unha dobre lectura.

Desde este punto de vista, a particularidade da autotradución de Rivas, como, en xeral, de todas as autotraducións *descentradas*⁵ realizadas polos autores galegos, estriba no feito do profundo cambio do estatuto do texto en relación co orixinal. Así se o monolingüismo de *En salvaxe compañia* é produto, tal e como sinala Figueroa, máis dunha convención normalizadora que da reprodución da realidade idiomática galega, en *En salvaje compañía* dáse entrada a un código híbrido no que a alternancia e a converxencia, reflicten de modo máis fidedigno a situación diglósica. O *heterolingüismo*⁶ da autotradución, entendido este termo como estritamente relacionado coa pluralidade discursiva da *heteroglosia* bajtiniana, implica, pois unha ficcionalización da “dor diglósica” que non existía no orixinal.

Como vemos nos exemplos, os galeguismos aparecen sen marcas visuais. Non se detecta, como no caso anterior, nin o recurso á glosa nin a mención ao nome da lingua nin un tratamento tipográfico diferenciado. A forma estranxeira insírese no texto asumindo a perturbación da lectura lineal para o lector castelán. O lector galego percibirá en cambio o exercicio de reprodución das diferentes variedades de hibridación no castelán de Galicia. Fronte ao monolingüismo do orixinal, a versión opta por representar tanto as interferencias integradas na norma local do español como aquelas que obedecen aos fenómenos de converxencia e alternancia relacionados con factores pragmáticos.

O problema da verosimilitude, condicionante específico, como indica Figueroa, do sistema galego, resólvese na versión castelá mediante a espectacularización directa da diglosia. Cómpre sinalar aquí o diferente funcionamento deste recurso na lingua A. Así, o que no sistema galego é percibido como unha manifestación da situación precaria da lingua B e adoito utilizado como elemento xerador de comicidade (Figueroa, 1997: 44) acada no sistema castelán o carácter de mapa ou representación das tensións sociolingüísticas dunha comunidade. *En salvaje compañía* pode pois considerarse plenamente como un texto diglósico, no sentido dado por Grutman, na medida na que pode ser obxecto dunha dobre lectura. Así, a lectura unilingüe esaxerará os efectos da

⁵ De acordo con Oustinoff (2001) é posible diferenciar dúas categorías: a autotradución *naturalizante*, que tende a eliminar toda interferencia procedente da lingua orixe, e a autotradución *descentrada*, que presenta claras reminiscencias da lingua materna.

⁶ O heterolingüismo é definido por Grutman como “la présence dans un texte d’idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que des variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale” (Grutman, 1997: 37).

alteridade e incidirá no exotismo dos usos lingüísticos que remiten ao mundo referencial galego. Pola contra, na lectura bilingüe, o lector, tamén diglósico, verase forzado a unha reflexión metalingüística sobre o uso de ambos os dous códigos, recibindo ao mesmo tempo a manifestación do hibridismo como un vector de marcación identitaria e resistencia cultural.

3.3. A autotradución como creación dun imaxinario alternativo da lingua. Eduardo Blanco Amor e Álvaro Cunqueiro

Antes de achegarme a este terceira vía na construción de alteridade, quixera reparar nas reflexións dos propios autores sobre a práctica da autotradución. Así, di Blanco Amor nunha carta a Neira Vilas:

La versión de *Os biosbardos* ha causado sensación en los lectores en castellano. Ciertamente, por bien del gallego y el castellano, quise que la autotraducción fuese una tercera obra, con los inevitables préstamos de los dos idiomas, pero otra cosa. (Neira Vilas, 2010: 58)

Máis adiante, no prologo á autotradución de *Farsas para títeres* o escritor indica: “Dentro de mis habituales manejos bilingües, el uso de la lengua nunca me ha sido una duda, una opción. Comienza siéndome una tensión, una decisión seguida valientemente hasta el final” (Blanco Amor, 1973: 13).

Pola súa banda, Cunqueiro, interrogado pola académica Elena Quiroga, afirma:

Yo soy un escritor bilingüe, en el sentido más extremado del término. es decir, un bilingüe equilibrado, pero al mismo tiempo con muchas posibilidades de interferencia entre ambos idiomas [...] Ambos idiomas me son maternos, vernáculos, y debo ejercer una cierta voluntariedad para mantener en sólo uno de ellos el libro o el poema que estoy escribiendo. (Quiroga, 1984: 22)

Neste sentido é tamén reveladora a resposta dada polo mesmo autor a Alfonso Piñeiro na entrevista publicada no *Correo Catalán* en 1975:

-Las dos lenguas arrastran dos culturas ¿qué significa vivir a caballo de una y otra?

-Yo no creo que se estorben sino que, en realidad, se favorecen (Piñeiro, 1975).

A seguir quixera reproducir os seguintes exemplos extraídos das autotraducións de ambos os dous autores.

La parranda de Eduardo Blanco Amor (2001: 39):

Conque salimos por la huerta, bajo aquel turbión de agua apretada que no dejaba alentar, y nos metimos por una veredilla [...] hasta salir a la puente de los Pelamios. El cielo estaba bajo [...] y el agua sacudía en la cara, como trallazos [...]. Seguimos por la orilla del río Barbaña hasta llegar a los bajos de la Burga, donde nos metimos al reparo de la puente Grande. Los otros, que con la pítima casi no podían tenerse en pie, no bien llegamos se dejaron caer al suelo, se embullaron en la manta y a poco roncaban como cochinos, fuera el alma.

Álvaro Cunqueiro, *Merlín y familia* (Cunqueiro, 1991 [1957]):

sentado en el sillón de velludo verde (21)

y que el señor Merlín, que era muy su amigo (35)

A mi amo le gustaron mucho las historias de Elimas, compróle siete libros libros (58)

Álvaro Cunqueiro, *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* (Cunqueiro, 1991 [1962]):

nadie osase usar aquel invento en sus yantares (56)

Y se lo dije al Mirán, que es como se llama al rey de allí, cuando le fui a vender el pez papagayo, que nunca otro se pescó más que aquél (70)

y los bien parlantes suben a la nata del mar (72)

y cuando al amanecer o anocheciendo le da el sol escorado, entonces arrubia (136)

parece que duerma profundo, por lo que ronca, pero si alguien se acerca a la caja de los dineros, por muy pies de lana que traiga, cuando ya está a dos varas el Cangrejo abre el ojo izquierdo y escupe el hilo de baba. (78)

Creo que é doado advertir nestes fragmentos seleccionados como a auto-tradución semella converterse nun exercicio onde a fidelidade e a liberdade se unen co obxectivo da reprodución, da mímese, de características estruturais do galego que poidan ser absorbidas sen excesiva violencia polo castelán.

Os mecanismos de construción da alteridade adoptan neste caso a forma máis sutil do calcos, dos arcaísmos que revelan un traballo de variación tanto desde fóra como desde dentro do propio pasado da lingua e en xeral, das anomalías no aspecto morfolóxico, sintáctico ou semántico que poñen en cuestión as características combinatorias que constitúen a norma lingüística.

A autotradución, entendida como re-enunciación, aparece aquí pois como o medio axeitado para a elaboración dun imaxinario que amosa unha relación indisociable entre unha concepción alternativa da lingua e un proxecto estético.

No fondo, o que parece extraerse do xogo heterolingüe, do que estes escritores se serven, non como útil de comunicación senón como medio para imprimir a súa marca, é a posta en cuestión do concepto mesmo de “lingua” no sentido saussureano.

Se consideramos con Grutman que a lingua saussureana é unha entelequia e que non hai máis que variedades diatópicas, diastráticas e diacrónicas, o unilingüismo e o plurilingüismo non serán máis que dous puntos extremos sobre un *continuum* cuxa oposición é máis polar ca dicotómica. A perspectiva da transculturalidade e hibridez aborda o feito de que en sociedades nas que as dúas linguas conviven durante longo tempo e na que os espazos dos falantes non están separados se produce unha influencia bidireccional. A isto hai que engadir, como se vía claramente na declaración de Cunqueiro, que en sociedades multilingües non sempre se pode identificar claramente a primeira e a segunda lingua dun falante, posto que a lingua materna pode ser xa unha variedade mesturada.

Desde este punto de vista, nos textos heterolingües é, como indica Suchet, a unidade de cada cultura a que aparece cuestionada. Trátase de pensar a identidade cultural como un proceso feito de tensións contradictorias.

A heteroxeneidade manifesta da experimentación lingüística que Cunqueiro ou Blanco Amor levan a cabo indica, sen dúbida, a confusión de identidades e, ao mesmo, un militantismo lingüístico que rexeita as liñas divisorias baseadas na etnicidade repensando a relación entre un mesmo e o outro. Ao cabo, este tipo de prácticas reivindicán o carácter da linguaxe non como construción ideolóxica senón como construción do discurso.

Este tipo de autotraducións, que desdebuxan a oposición entre a lingua-cultura de orixe e a lingua-cultura meta, situaríanse nun “terceiro espazo” (Bhabha, 1990), moi próximo ao que Lambert (1987) define como “sistema intermediario” e tradicionalmente ignorado polas literaturas nacionais. Con todo, esta vía, ligada, sen dúbida, a un contexto de subordinación colonial, permite a emerxencia de novos posicionamentos que dean conta da complexidade e tamén da vitalidade do espazo literario diglósico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bhabha, Homi (1990). "The Third Space". En Jonathan Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 207-221.
- Blanco Amor, Eduardo (2001 [1960]). *La parranda*. Gijón: Ediciones Trea.
- Blanco Amor, Eduardo (1973). *Farsas para títeres*. Sada: Edición do Castro.
- Casanova, Pascale (2002). "Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal". *Actes de la recherche en sciences sociales*: 144-2, 7-20.
- Cunqueiro, Álvaro (1990 [1971]). *Xente de aquí e de acolá*. Vigo: Galaxia.
- Cunqueiro, Álvaro (1991 [1955]). *Merlín e familia e outras historias*. Vigo: Galaxia.
- Cunqueiro, Álvaro (1991 [1957]). *Merlín y familia*. Barcelona: Destino.
- Cunqueiro, Álvaro (1961). *Si o vello Sinbad volvese ás illas*. Vigo: Galaxia.
- Cunqueiro, Álvaro (1991 [1962]). *Cuando el viejo Simbad vuelva a las islas*. Barcelona: Destino.
- Cunqueiro, Álvaro (1990 [1971]). *Xente de aquí e de acolá*. Vigo: Galaxia.
- Cunqueiro, Álvaro (1991 [1975]). *La otra gente*. Barcelona: Destino.
- Figueroa, Antón e González Millán, Xoán (1997). *Communication littéraire et culture en Galice*. París: L'Harmattan.
- Grutman, Rainier (1997). *Des Langues Qui Résonnent: L'hétérolinguisme Au XXème Siècle Québécois*. Québec: Fides.
- Grutman, Rainier (2005). "La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones". En Jean Morency, Hélène Destrempe, Denise Merkle e Martin Pâquet (éds.), *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone*. Québec: Éditions Nota bene.
- Grutman, Rainer (2011). "Diglosia y autotraducción vertical (en y fuera de España)". En Xosé Manuel Dasilva e Helena Tanqueiro (eds.), *Aproximaciones a la traducción*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 69-91.
- Grutman, Rainer (2012). "Traduire l'hétérolinguisme: questions conceptuelles et (con)textuelles". En Marie-Annick Montout (dir.), *Autour d'Olive Senior: hétérolinguisme et traduction*. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 49-81.
- Lagarde, Christian (2001). *Des écritures "bilingües"*. *Sociolinguistique et littérature*. Paris: L'Harmattan.
- Lambert, José (1987). "Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme système complexe". *Contextos*: 5(9), 47-67.

- Lane-Mercier, Gillian (1989). *La Parole romanesque*. Paris: Klincksieck.
- Mackey, William Francis (1976). "Langue, dialecte et diglossie littéraire". En Henri Giordan e Alain Ricard (dir.), *Diglossie et littérature*. Bordeaux: Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, 19-50.
- Neira Vilas, Xosé (2010). *Cartas de vellos amigos 1959-1998*. Vigo: Galaxia.
- Oustinoff, Michael (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. París: L'Harmattan.
- Piñeiro, Alfonso (1975). "Charla con Álvaro Cunqueiro". *Correo Catalán*, 3/8/75.
- Quiroga, Elena (1984). *Presencia y ausencia de Alvaro Cunqueiro*. Madrid: Publicaciones de la RAE.
- Ramis, Josep Miquel (2013). "La autotraducción y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto". *EU-topías*: 5.
<http://eu-topias.org/la-autotraduccion-y-el-dificil-encaje-de-sistemas-literarios-en-contacto>. Acceso: 17/8/2015.
- Rivas, Manuel (1993). *En salvaxe compañía*. Vigo: Xerais.
- Rivas, Manuel (2007 [1994]). *En salvaje compañía*. Madrid: Punto de lectura.
- Suchet, Myriam (2009). "Traduire *Juan sin Tierra*: une histoire d'ethos".
www.uottawa.ca/associations/act.../Suchet_Traduire_Juan_sin_Tierra.pdf. Acceso: 17/8/2015.

A transformación dun campo literario e a creación dun canon: o caso da cultura alemá de finais do século XVIII*

La transformación de un campo literario y la creación de un canon: el caso de la cultura alemana de finales del siglo XVIII

*The transformation of a literary field and the making of a literary canon:
The case of late Eighteenth-century German culture*

Rakefet SELA-SHEFFY
rakefet@post.tau.ac.il
Tel Aviv University

RESUMO

O meteórico ascenso dunha literatura moderna *escrita en alemán*, nun período de tempo moi curto, entre os anos setenta do século XVIII e os trinta do XIX, é un exemplo do máis iluminador do papel da cultura –e das actividades literarias en particular– na xeración dunha conciencia nacional e no estímulo do cambio social. Neste traballo bosquexo como entendo eu a intensa transformación do campo literario neste momento decisivo da historia cultural da Alemaña, que habería de culminar na rápida reconstrución dun novo canon alemán.

Palabras chave: campo literario, canon literario, historia cultural, *Goethezeit*.

* Versión revisada de Sela-Sheffy (2013). Tradución do orixinal en inglés de Álex Alonso Nogueira.

RESUMEN

El meteórico ascenso de una literatura moderna *escrita en alemán*, en un período de tiempo muy corto, entre los años setenta del siglo XVIII y los treinta del XIX, es un ejemplo de lo más iluminador del papel de la cultura –y de las actividades literarias en particular– en la generación de una conciencia nacional y en el estímulo del cambio social. En este trabajo bosquejo como entiendo yo la intensa transformación del campo literario en este momento decisivo de la historia cultural de Alemania, que habría de culminar en la rápida reconstrucción de un nuevo canon alemán.

Palabras clave: campo literario, canon literario, historia cultural, *Goethezeit*.

ABSTRACT

The meteoric rise of a modern, *German written* literature in a very short time span between 1770s and 1830s is a most illuminating example of the role of culture – and literary activities in particular – in generating a national consciousness and stimulating a social change. In this paper I outline my understanding of the intense transformation of the literary field in this crucial point of German cultural history, which has ultimately culminated in a rapid reconstruction of a new German canon.

Keywords: literary field, literary canon, cultural history, *Goethezeit*.

Ancorado no campo da investigación cultural, o meu traballo crúzase cos máis amplos estudos de Antón Figuroa no eido da formación das culturas e nos seus cambios, e moi especialmente no papel da literatura nestes procesos. Nesa liña, a situación socio-cultural do mundo xermanofalante na fin do século dezaoitto ofrece un caso paradigmático. O meteórico ascenso dunha literatura moderna *escrita en alemán*, nun período de tempo moi curto, entre os anos setenta do século XVIII e os trinta do XIX –adoito denominada *Goethezeit* (o tempo de Goethe) (Boyle, 1991)– é un exemplo do máis iluminador do devandito papel da cultura –e das actividades literarias en particular– na xeración dunha conciencia nacional e no estímulo do cambio social (Elias, 1978 [1939]). Nesta achega en homenaxe a Antón, permitíndeme bosquexar como entendo eu a intensa transformación do campo literario neste momento decisivo da historia cultural da Alemaña, que habería de culminar na rápida reconstrución dun novo canon alemán (Sheffy, 1999a; Sela-Sheffy, 2002).

Aínda que o proxecto de establecer un corpo de literatura *escrita en alemán* xa fora unha preocupación dos *literati* ao longo do século dezaoitto (Grimm, 1983), até a década de 1770 a literatura alemá apenas era recoñecida como unha entidade cultural de seu. E isto aínda que cara ao final de século o canon literario alemán xa estaba configurado e xa contaba cun recoñecemento internacional (Hohendahl, 1989). Ao longo destas décadas e das que virían a continuación, a comunidade literaria xermanofalante pasou de ser marxinal e

imitativa a converterse nunha comunidade de referencia, na que se desenvolvían movementos e figuras unanimemente aceptados non panteón global da Europa, que de seguido inspiraron a noción de *literatura mundial* até hoxe. En grande medida, esta dramática emerxencia dun canon alemán contra o final de século foi considerada os alicerces sobre os que se concibiría, e co tempo se materializaría, ao longo do século dezanove, o moderno estado alemán como unha realidade política e social (Goldstein, 1912: 20).

Claramente, procesos de canonización como este son o resultado das loitas sociais dos diferentes grupos por acadar recoñecemento e acceso á riqueza (Gates, 1992; Guillory, 1993) –loitas que se traducen en pelexas polo control da produción cultural. O meu problema co debate do canon, porén, é que ás máis das veces asume que hai un vencello directo entre as dinámicas literarias e as ideoloxías políticas explícitas e as diferentes concepcións do mundo (Sela-Sheffy, 2002). Despois de todo, a dinámica da literatura non está sempre perfectamente sincronizada con correntes ideolóxicas ben definidas, nin tampouco cos movementos políticos, de maneira que ben pode anticipalos ou ben pode ir á zaga deles. De tal xeito que, no noso caso, o intelectuais xermanofalantes participaron activamente na negociación das diferentes formas de capital cultural (Bourdieu, 1985; Guillory, 1993) que determinaron a estrutura do poder nos seus diferentes campos de acción, aínda que sen ter unha clara noción do que significaba unha conciencia nacional alemá. E por tanto, consoante coas *teorías da práctica*, en particular coa de Pierre Bourdieu e os seus continuadores, entendo que a produción literaria (ou calquera outro tipo de produción cultural) non é só o reflexo das devanditas ideoloxías e visións do mundo, senón que é o resultado dun conxunto concreto de prácticas que posúen unha lóxica social e un tempo de seu. Estas prácticas están limitadas por un repertorio específico para cada campo social, que está dispoñíbel en momentos e en lugares dados, unha sorte de provisión de recursos compartidos da que a xente pode tirar para se desenvolver no seu campo de acción (Even-Zohar, 1997; Swindler 1986).

Esta perspectiva comporta dous puntos de vista na forma de percibir a literatura:

(1) *O seu rol na promoción do cambio social non é de ningunha maneira auto-evidente*. Pola contra, é só un, entre os diferentes terreos da cultura, no que, dependendo das circunstancias, un grupo social pode ter acceso á riqueza e acadar un certo estatus social.

(2) *As actividades literarias non inclúen só textos escritos*, senón tamén un repertorio completo de prácticas e usos –desde a lectura e outras prácticas

textuais, a través de redes sociais activas e de lóxicas de mercado, até modelos de conduta persoal, auto-moldeación e axuste de estilos de vida¹.

A esta luz, xorden obviamente cuestións sobre cales son as condicións sociais específicas que incitan, nun momento histórico concreto, semellante enerxía *literaria* que propulsa o cambio social. Permitídemme expor o meu argumento por adiantado: o que é visto como un despertar da cultura nacional alemá foi basicamente un proceso social situado no campo intelectual e literario –un proceso que se centrou na reforma da profesión literaria e no control do mercado literario, a través da transformación e do monopolio da produción e do gusto literarios.

Dentro deste móbil espazo cultural, certos individuos e grupos distínguense como máis influentes que outros e atraeron maior atención de críticos e historiadores (Hohendahl, 1988). Entre eles os románticos temperáns, agrupados na contorna dos irmáns Schlegel, destacaron dun xeito prominente contra a fin de século como líderes dunha moda literaria (Heine, 1985 [1836]). Esta aparición, con todo, fora precedida entre os anos 70 e 80 do século XVIII por un grupo de intelectuais novos coñecidos como o *Sturm und Drang*, quen pasaron a ser considerados como os iniciadores por excelencia da revolución cultural alemá (Vaughan, 1985; Pascal, 1953). A figura máis importante que une estas dúas aclamadas fases da revolta literaria alemá cara ao final do século XVIII é a de Johann Wolfgang Goethe. Centrándose na etapa inicial deste proceso, a partir sobre todos do que se contén na narración autobiográfica do propio Goethe (*Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, 1969 [1811-14; 1831-32]), preguntome especificamente: (a) que era o que atraía aquela mocidade alemá ao traballo literario, até o punto de investir nel tanta enerxía? (b) que condicións estruturais no campo literario facilitaron o seu rol como axentes de cambio?

O espazo socio-cultural alemán na segunda metade do século XVIII

Estrutura de clase

A emerxencia dunha cultura nacional alemá durante o século XVIII adoitase concibir como unha tensión entre unha burguesía ascendente e unha aristocracia esmorecente. Sigo aquí a aproximación cultural de Norbert Elias

¹ “*Self-fashioning*” (Greenblatt, 1980). Este termo foi proposto por Greenblatt para subliñar a súa visión: que o suxeito (a persoa) se constrúe por medio da interacción dos sistemas e prácticas culturais.

(1978 [1939]) e de Henri Brunschwig (1974 [1947]), que argumentaron que as actividades textuais en xeral –e a ocupación literaria en particular– se converteran durante este tempo nunha posibilidade prioritaria de ascenso social para a clase media xermanofalante. De acordo con Elías, a así chamada revolución alemá, en contraste coa francesa, fora esencialmente un *movemento literario*, e de aí cara adiante, a tensión de clase non se desenvolveu como unha confrontación *política* aberta (tamén Bruford, 1965). Cunha aristocracia empobrecida pero que mantiña unha nidia división de clases, a burguesía alemá foi excluída de toda actividade política, e na práctica mantida á marxe daqueles canais de mobilidade que se lle abriron a outras burguesías europeas (Sheehan, 1989; Vierhaus, 1988). Ao mesmo tempo, polos vieiros que abría a ilustración, xurdiu unha clase media xermanofalante e educada, que prestaba uns servizos burocráticos e educativos que deviran indispensábeis (Blackbourn, 1991; Elías, 1978; La Vopa, 1988). Estes axentes burgueses pasaron a liderar todo aquilo que tivese que ver coa cultura escrita, en tanto que eran eles os letrados, dependentes, avogados, mestres e profesores. O seu coñecemento práctico da escrita volveuse o seu capital máis importante.

En consecuencia, de acordo con Elías, desde a década de 1770 en adiante, as xeracións alemás máis novas, espalladas polos territorios alemáns, foron quen de gañar unha conciencia colectiva só en termos da súa profesión letrada; cando menos “podían ‘pensar e escribir’ independentemente; aínda que non puidesen actuar con independencia” (Elías, 1978: 18). Por suposto, isto é así sobre todo nos sectores das clases medias e medias-altas –funcionarios públicos ou profesións liberais (como profesores de universidade, avogados ou médicos). Este proceso, con todo, foi tamén unha chave de ascenso social para os artesáns e para os pequenos homes de negocio. Un exemplo coñecido é o de Kaspar Goethe, o pai de Johan Wolfgang, quen era fillo dun xastre *nouveau riche* e da viúva dun pousadeiro que herdou os cartos do seu primeiro home (Boyle, 1991). No tempo dunha xeración, e grazas á súa educación en Dereito, e por tanto a través da adopción de certas maneiras (incluíndo a viaxe a Italia e a posesión dunha cantidade respectábel de libros), Kaspar Goethe foi quen de emparentar cunha familia de clase alta en Frankfurt am Main e incluso tivo posibilidades de emprender unha carreira política (que, porén, sería bloqueada polas tensións da política local). Da mesma maneira, o seu fillo, Johann Wolfgang Goethe, el mesmo herdeiro dunha familia burguesa en ascenso, cun porvir de felicidade por diante, conta na súa autobiografía como a atracción por cambiar de traxectoria vital e aspirar a mellorar o estatus persoal non era allea aos seus amigos da infancia, quen

non eran exactamente rapaces vulgares, pero si correntes [...] Eu escoitábaos con pracer cando se puñan a falar das múltiples maneiras e medios cos que se podía gañar a vida: por riba de todo, encantáballes falar de xente, que daquela era moi rica, e que empezaran sen nada. Outros aos que se referían, como empregados pobres, e que se volveran indispensábeis para os seus patróns, e conseguiran chegar a ser os seus xenros [...] A todos compracía escoitar isto; e cadaquén imaxinaba ser algún deles. (Goethe, 1969, libro V: 181)²

Ao fin, aquelas aspiracións estaban tamén alimentadas incluso polos “estudantes pobres” dos estratos baixos (La Vopa, 1988), os que acadaron o ascenso a través das profesións letradas, como clérigos, mestres e titores, escribáns e tradutores. Cando volve sobre as sortes dos seus compañeiros cando novos, Goethe queda fascinado por este enxeño tal como o expresa un deles, de nome Pylades:

A condición dos seus país non lle permitía ir ás universidades; mais el propúxose adquirir unha letra elegante, dominar a contabilidade e as linguas modernas, e poría agora o mellor de si coa esperanza de acadar a desexada felicidade doméstica. (Goethe, 1969, libro V: 181)

O curso da vida dos escritores do *Sturm und Drang*, Johann Heinrich Jung (coñecido como Jung-Stilling, 1740-1817) e Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831), por mencionar só dous, son exemplos típicos do significativo ascenso de homes feitos a si mesmos. Jung-Stilling, fillo dunha familia campesiña pobre, que traballou como xastre e serviu desde moi novo como mestre de escola primaria e profesor particular, foi quen de estudar medicina, período durante o que non tiña a súa mantenza garantida. E, posteriormente, el mesmo converteríase nun cidadán respetábel, grazas ás súas conexións literarias e intelectuais e á súa voda cunha muller de boa posición e bo capital e, e non é menos importante, grazas ás conexións literarias e intelectuais que soubo desenvolver. Klinger era o fillo dunha pobre lavandeira viúva de Frankfurt am Main, e tivo a sorte de ter acceso á educación académica, grazas a un mecenas en Giessen, o que o habería de levar a unha brillante carreira literaria e tamén militar (Brunschwig, 1947: 29, 40, 139, 215; Goethe, 1969, vol. 1, libro IX: 402-404; vol. 2, libro XIV: 237-239).

² Nota editorial: tradución da versión en inglés incluída nas referencias bibliográficas. Sempre que as referencias bibliográficas remitan a obras en inglés, as traducións ao galego tómanas como punto de partida; no caso de as referencias bibliográficas remitiren a unha obra en alemán, as traducións ao galego realízanse desde a versión en inglés da autoría de Rakefet Shela-Sheffy.

E sobre o dito, a outra cara destas oportunidades de ascenso social era, de acordo con Brunschwig, a sensación de vivir nun limbo, de non seguir unha carreira sólida e das desexadas traxectorias vitais. A pesar dalgunhas historias de éxito duns poucos afortunados, en xeral, a limitada oferta de traballos e os escasos beneficios conseguidos, dificilmente se aproximaba ás súas altas pretensións e expectativas. Brunschwig describe a situación en Prusia no último terzo do século XVIII, cando grande cantidade de estudantes cobizosos de éxito, os máis deles pertencentes ás clases baixas, con exiguas oportunidades de seguir unha carreira e un salario dignos, incapaces de liberarse da desconsideración social a través de traballos como os xa mencionados, principalmente pasantías (as clases particulares de alemán constituían unha ocupación humilde daquela, moito menos considerada, desde logo que as de francés; Vaughan, 1985; 70).

De acordo con Brunschwig, o resultado desta situación marxinal foi a inestabilidade e a desorientación laborais, con constantes cambios de carreira profesional –todos eles, segundo a súa interpretación, un síntoma da crise da Ilustración. Estes intelectuais novos non tiñan idea “de que tipo de traballo concordaba coa súa formación: funcionario, soldado, comerciante, todas as ocupacións semellábanlles a mesma cousa” (Brunschwig, 1947: 147). Esta situación, concluía, preparou o terreo para o abrollar dunha mentalidade irracional, principalmente, o culto á espontaneidade e á impulsividade –ou o que Brunschwig denomina a crenza no miragre en todas as áreas da vida, expresado nunha interminábel procura do golpe de sorte: “Eles farán o que fose preciso para satisfacer o seu deveso de fama; a único requisito será afastarse por completo daquel destino social que semellaba corresponderlles desde o seu nacemento” (Brunschwig, 1947: 147). Neste contexto Brunschwig tamén percibe a atracción que o mundo literario ofrecía ás xeracións novas, que vían nel un atallo para acadar cartos e recoñecemento, pasando por diante dos obstáculos da estrutura social vixente na época.

Repertorio cultural

A conformación desta disposición mental, con todo, non era unha resposta inmediata ás condicións económicas. Pola contra, esa formación viña limitada polo repertorio cultural específico que dominaba nese espazo social concreto. Debe aquí terse presente que “alta cultura” en Alemaña significaba, até ben entrada a segunda metade do século XVIII, unha cultura cortesá de xinea internacional, que tiña os seus modelos en Francia (Brudford, 1965; Elias 1978). Esta esfera aristocrática era un exemplo clásico de provincialismo cultural; a

lingua, o gusto e as maneiras “civilizadas” eran franceses, e un neoclasicismo estético, de orientación francesa, predominaba. Un epítome deste mundo social constituíao a corte do rei prusiano, Federico II, onde a lingua alemá apenas era practicada cando non desprezada. A hostilidade do rei cara a lingua e a literatura alemás é ben coñecida. Preguntado por un elegante “home de cultura”, non só ignoraba os logros da literatura en lingua alemá, senón que tamén afirmaba que non era capaz de falala correctamente (Ward, 1974: 124). Esta cultura refinada, típicamente provincial era a contorna inmediata da que abrollou unha *intelligentsia* alemanfalante. Mentres aspiraban a incorporarse a esa elite burguesa local, tiñan, en última instancia, un acceso moi limitado a ela. E aínda que, como burgueses educados, estaban familiarizados co saber cultural franco-latino, eran condenados á subalternidade social, para sempre á marxe, sen perspectiva dunha integración social nesta cultura, e moito menos de xogar un papel de liderado. Goethe describe o seu propio encontro co que el mesmo experimentou como unha barreira socio-cultural para un estudante novo en Leipzig, a cidadela da elite da sociedade local daquela:

Todo estudante que tivese unha certa riqueza e respectabilidade social, tiña todo tipo de razóns para permanecer atento á clase mercantil e para se amosar completamente disposto a adoptar as formas externas correspondentes, na medida en que a colonia³ exhibía un modelo de formas francesas [...] e moitos dos funcionarios, educados en escolas gobernamentais e noutras institucións, con aspiracións de prosperar, non se arriscaban a se desfacer dos costumes tradicionais. [...] Ao principio, este xénero de vida non me disgustaba, [...] mais [...] decateime rápido de que a compañía ía atoparme moitos defectos, e que para seguios debía vestir seguindo os seus modelos, e o feito de que tamén tivese que falar entón na súa lingua tamén me magoaba. (Goethe, 1969, vol. 1, libro VI: 272)

E de aí sucedeu, por seguir a argumentación de Elias, que unha certa identidade *alemá* alternativa xurdiu como unha tendencia “anti-cultural”, coa crecente frustración social daqueles que estaban “case alí” pero que non daban chegado, diante daquela terreo e daquela exclusión tan civilizados.

Evidentemente, este tipo de lóxica excluínente estaba forzosamente en vigor no ámbito das actividades literarias. Na procura dun espazo propio, os letrados alemáns estaban dispostos a crear o seu espazo de distinción, a través da

³ Leipzig, así chamada “porque unha parte grande e influente dos seus cidadáns proviña dunha colonia de hugonotes” (Ward, 1974).

capitalización do seu coñecemento teórico e do seu dominio práctico da lingua alemá. Sen embargo, isto non comezou como unha revolta. Como acontece ás veces cos grupos culturais periféricos, por máis que conten con recursos, a súa primeira estratexia, dun xeito automático, foi a imitación (Sheffy, 1999). Máis que procurar un sentimento nacional alemán primordial, como alega Gunter Grimm (1983), o que engraxou a paixón dos intelectuais alemáns por unha distinguida alta cultura *en alemán* orixinouse, primeiro de todo, desde a conformidade con aquela cultura que vían como cosmopolita, a cultura canónica de orientación franco-latina que conformara a súa sensibilidade literaria. Segundo Grimm, foi o intento de cultivar unha versión autóctona desde o mesmo repertorio clásico, xa iniciado no século anterior, coa pretensión de igualar os seus estándares e a súa *finesse*. Os clubs de lectura alemáns, que agora proliferaban, e as sociedades lingüísticas ao longo dos séculos XVII e XVIII (Grimm, 1983; Van-Dülmen, 1992) emprenderon un esforzo decidido por crear unha versión paralela do mesmo estilo literario e linguaxe poética neoclásicos, mais en alemán. Como narra Eric Blackall (1959), os debates literarios máis importantes até ben entrada a segunda metade do século XVIII versaban sobre os problemas da imitación e das clasificacións xenéricas, enraizados nas polémicas neoclásicas das que eses debates na lingua autóctona intentaban conseguir a súa propia lexitimación.

Mais isto comezaba a cambiar durante o último terzo do século dezaoitto, cando a frustrada mocidade alemá volvíase máis confiada na súa propia formación de letrados, e máis sensíbel a influencias culturais que ían máis aló do clasicismo francés. En particular, unha fonte de inspiración alternativa púxose á súa disposición a través de dúas correntes poéticas inglesas, o primitivismo e o sentimentalismo, daquela cada vez máis traducidas ao alemán. “[T]ales contemplacións melancólicas”, escribe Goethe,

Que levan a aquel que se entregou a elas até o infinito, non se terían desenvolvido dun xeito tan decidido nas mentes da mocidade alemá, e non terían ocasión de se manifestar e de profundizar aínda máis naquel estado saudoso de non ser por unha circunstancia exterior. Isto ocorreu debido á literatura inglesa, especialmente á poesía, que acompaña ás súas grandes beleza dunha conmovedora melancolía (1969, vol. 2, libro XIII)

Dentro desta atmósfera inestábel xurdiría unha corrente revolucionaria na década de 1770 a través dun grupo de estudantes alemáns, coñecido como *Sturm und Drang*, que tiña ao mozo Goethe entre os seus líderes. Estes intelectuais novos gañaron a súa reputación enfrontándose abertamente

á cultura afrancesada que prevalecía na esfera pública da propia Alemaña. De feito, de acordo coas testemuñas recollidas polo mesmo Goethe, a desilusión co proxecto clasicista en alemán comezara antes, xa durante os seus días de estudo en Leipzig. Facéndose eco do punto de vista dun inexperto mozo falante do dialecto alto-alemán (Goethe, 1969, vol. 1, libro VI: 268), Goethe dá conta do sentimento de vergoña e de distancia cara o que el chama unha atmósfera intelectual afectada e dogmática, baleira de calquera tipo de mérito intelectual. Este sentimento aínda fica máis subliñado pola relación sarcástica que fai, entre outros, de Johamm Christoph Gottsched, o poderoso crítico literario e profesor de universidade en Leipzig, a quen Goethe representa como a encarnación da falsificación intelectual:

As augas de Gottsched asolagaran o mundo intelectual xermano, cun auténtico diluvio, que ameazaba con cubrir, incluso as máis altas montañas. É preciso un longo tempo para que a marea devale, para que o lameiro se seque; e como en calquera época hai unha morea de simiescos poetas epigonais, de tal xeito que a imitación afectada e confusa produciu un caos, do que apenas fica unha noción vaga. Averiguar que o lixo era lixo era daquela o deporte principal, por certo, o verdadeiro triunfo dos críticos da época. E así, todo aquel que tivese un pouco de sentido común, que tivese un coñecemento, mesmo superficial, dos clásicos, e estivese un pouco máis familiarizado cos modernos, considerábase a si mesmo posuidor dunha medida que podía aplicar a calquera caso. (Goethe, 1969, vol. 1, libro VI: 273)

Contra semellante estado de cousas, o evanxeo da espontánea fraternidade xermana sostido polo *Sturm und Drang* semellaba unha poderosa xustificación para que os estudantes alemáns como Goethe, non tivesen a vontade de integrar, e que mesmo chegasen a rexeitar a autoridade dos daquela dominantes defensores do neoclasicismo alemán, que controlaban os sectores máis elevados da esfera pública. O que fixeron foi converter a súa propia disidencia cultural, nunha forma de capital –a través da celebración da rudeza que se lles atribuíu como unha forma natural e auténtica de cultura alemá. Natureza e autenticidade, mellor que *finesse*, convertíanse así nas súas armas. Dous aspectos deben ser subliñados aquí:

(1) O que foi visto como a máis temperá revolución literaria xenuinamente xermana abrollou da periferia socio-xeográfica, dun fato de estudantes nados na Alemaña, os máis deles (coa soa excepción de Goethe) da *intelligentsia* das clases medias e baixas, na cidade fronteiriza de Estrasburgo (Pascal, 1953; Vaugahn, 1985). Lonxe da súa casa, o seu encontro directo coa lingua e os

hábitos franceses intensificaron a súa alienación e seu senso de inferioridade. Situándose a si mesmos fóra daquel campo, eran así máis libres para procurar un recurso cultural alternativo sobre o que construír o seu orgullo de grupo e a súa solidariedade –enfaticando a razón sobre o sentimento e asignándolle ao sentimento o valor espiritual extra dun enxebre e non dominado código cultural alemán. “[O] que por riba de todo nos separa dos franceses”, escribiu Goethe en referencia ao grupo de Estrasburgo,

Era a opinión descortés, repetidamente sostida, de que os alemáns en xeral, así como o rei, que devea por ter a educación francesa, tiñamos un gusto deficiente. E tratábamnos de consolarnos, moi afectados, deste tipo de comentarios, que seguían calquera xuízo como unha carga [...] Xa mesmo antes e en máis dunha ocasión, volvémonos cara á natureza, que nos ensinou a non aceptar nada que non fose a verdade e a sinceridade do sentimento, e esa expresión do sentimento foi a nosa máxima e contrasinal coas que o noso pequeno grupo adoitaba recoñecerse e coa que nos animabamos os uns aos outros. (Goethe, 1969, vol. 2, libro XI: 100)

(2) Por tanto a axenda literaria que deu lugar a aparición do lexendario movemento *Stürmer* apenas tiña nada que ver co literario. Máis ben, foi o resultado dun encontro personal entre estudantes novos de orixe alemá, que en 1770 tiñan entre vinte e seis (Herder) e dezaioito anos (Klinger)⁴. A súa formación académica era diversa, da teoloxía ao dereito e a medicina. A escrita literaria e as conversas intelectuais era prácticas do seu lecer, pero alén de vagas ideas e uns mesmos gustos e unhas mesmas obras das que non gustaban, nunca deron conformado unha teoría literaria clara. A súa produción poética foi esporádica, e, de acordo con Brunschwig, “os autores [eran] máis apaixonados e ben intencionados que talentosos” (1947: 42). E tampouco tiñan unha meta política ben definida. Como sinala Roy Pascal (1953), o seu desprezo pola aristocracia era unha clara provocación en materia de gosto e estilo de vida. Moi representativa de todo isto é a novela *best-seller* de Goethe *As mágoas do mozo Werther* (1774) que se converteu nunha icona da súa época, un manifesto emocionalista que se opuña aos costumes prevalectes na sociedade segundo como foran codificadas polas restricións (*Einschränkung*), sen unha demanda explícita de cambiar o sistema de clases daquela existente. O seu vencello –que duraría máis dunha década baseábase primeiramente nun

⁴ Con todo, é imposible consideralos unha xeración, xa que algunhas das persoas máis velhas se asociaban con frecuencia con este grupo.

senso de identidade e nunhas aspiracións compartidas, que darían lugar a unha fricción *cultural* sen programa definido, nin resultados específicos.

E con todo, este grupo foi visto desde fóra como unha ameaza real para o aparello literario alemán do seu tempo e atraíu feras respostas. Para Friedrich Nicolai, o poderoso editor da Ilustración e crítico daquela de grande autoridade literaria (Selwyn, 2000), esta nova xeración era o inimigo. E dun xeito severo criticou o seu sentimentalismo escuro (a súa parodia do *Werther* de Goethe é un exemplo destacado; vid. Goethe 1969, libro XIII), e acusounos tamén de ignorancia, mal gusto e sectarismo, por se escribir sempre os uns aos outros, esquecendo o ampla poboación lectora alemá á que poderían chegar (Berghahn, 1988: 23, 67). A súa forte reacción inevitabelmente dá conta do inmenso impacto deste grupo, a pesar da súa inmaduridade, no mundo literario da época, e o papel de panca que xogaron para o cambio da profesión literaria.

A estrutura do campo literario

Finalmente, as actividades literarias convertéronse por aquel entón no escenario da loita onde agromaba unha grande enerxía social, a cal xeneraba –e era xenerada por– a re-estruturación do mesmo campo da acción. Un proceso masivo de autonomización, por dicilo na conceptualización de Bourdieu (1985; 1996), estaba a desenvolverse no campo da produción literaria *escrita en alemán*, síntoma de que se estaba a producir unha crecente división en dous polos: por unha banda, aínda prevalecía a tradición neo-clasicista de xéneros poéticos canónicos, escrita en alemán ao estilo vello, que se promocionaba como un negocio só ao alcance dos expertos. Ao mesmo tempo, ascendía e prosperaba un mercado literario, de xornais, almanaques e volumes en prosa de ficción, xa a grande escala, con prósperas feiras do libro e bibliotecas de préstamo (Bürger, 1980; Kiesel e Münch, 1977; North, 2008; Schenda, 1977). Esta nova sección da actividade literaria, que apenas era recoñecida pola tradición canónica e que non se suxeitaba aos seus dictados, abriu unha posibilidade, aínda que fose marxinal, de promover outro tipo de bens textuais e semi-literarios, especialmente a ‘novela popular’ (*Trivialroman*) (Beaujean, 1964; Hadley, 1973; vid. Sheffy, 1992; 1999a), que daquela aínda era desacreditada pola crítica canónica, que a consideraba mero lixo.

Entre eses dous polos, a profesión literaria, en canto tipo de traballo, tiña un estatus ambivalente en termos tanto de ganancias como de prestixio. No extremo canónico, a escrita que acadaba valor poético era unha ocupación do lecer de homes ben situados. Apenas un medio de se gañar malamente a vida, coa soa excepción dos novelistas que escribían para o mercado de gran

produción, e ademais sen aspirar a ningún recoñecemento (de feito con certa frecuencia publicaban con pseudónimo; o nome de *Romanist* (novelista) era considerado unha aldraxe; Ward, 1974: 25), ou poetas de ocasión, como estudantes que escribían himnos celebratorios para pagar a súa educación. Mesmo os poetas cortesáns (unha ocupación humilde que practicamente desaparecera contra a metade de século) foron obrigados a procurar outros medios para se manter (Ward, 1974). Paradoxalmente, entón, canto máis a literatura era percibida como unha profesión pagada e independente, menor era o seu prestixio; era un recurso simbólico só para aqueles que xa tiña uha posición social consolidada doutro xeito. “[O]s poetas alemáns”, laiábase Goethe,

non gozaban da menor vantaxe entre os seus concidadáns. Nin tiñan apoio, nin situación social, nin respetabilidade, salvo se conseguiran se situar socialmente por outra vía; e, por tanto, era un mero azar que o talento dese lugar ao público recoñecemento ou ao desprezo social. Un pobre fillo do campo, dotado de virtudes intelectuais e de autoconciencia, víase obrigado a agatuniar pola vida e a estragar os dons que por azar recibira das musas, forzado pola presión das necesidades monetarias. O poemas de ocasión, a primeira e a máis xenuína forma de todos os tipos de poesía, volvérase desprezábel a tal punto, que nin sequera a nación é quen agora de se decatar do seu alto valor, e o poeta, [...] ocupa no mundo o máis tristeiro lugar secundario, como un bufón e un parásito [...]. Se, polo contrario, a Musa se asociaba con homes respectábeis, estes recibían un lustre que se reflectía de volta sobre a doadora. Nobres versados na vida, como Hagedorn; cidadáns dignificados, como Brockes; distinguidos homes de ciencia, como Haller, aparecían entre os primeiros da nación, iguados cos máis eminentes e os máis prezados. (Goethe, 1969, vol. 3, libro X: 3-4)

Ao mesmo tempo, o mercado en ascenso da prosa de ficción popular escrita en alemán volveu o negocio das letras paulatinamente máis atractivo. O crecemento deste mercado na segunda metade do século ten sido estudado por extenso (Bürger, 1980; Kiesel e Münch, 1977; Schenda, 1977; Selwyn, 2000; Ward 1974). O discurso crítico sobre o *Trivialroman* deste tempo, centrouse publicamente en demonizar unha presunta epidemia de ‘lectura-lixo’, así denominada por un número cada vez maior de lectores (Bürger *et al.*, 1982). Como tratei de mostrar noutra ocasión (Sheffy, 1992; Sela-Sheffy, 1999), este pánico á lectura de masas foi esaxerado por riba das súas proporcións reais. De feito, era unha reacción dos vellos gardas da fronteira simbólica fronte á ameaza que supuña abrir o negocio literario aos *escritores* das clases baixas, expresado na forma dun rexeitamento cultural dunha indefinida lectura de masas. E non hai ningunha dúbida que no campo de produción na segunda

metade do século XVIII, tivo lugar un crecemento sen precedentes da produción e circulación de libros. De acordo con informes dos contemporáneos, mentres en 1773 podía calcularse en 3.000 a cifra de libros no mundo xermano falante, cara ao final de século o número acadou os 10.600, e en 1790 a *ratio* a respecto da poboación era de un libro cada 4.000 habitantes (Ward, 1974). Naturalmente, as cifras difiren segundo de que lado de Alemaña falemos. De feito, presúmese que habería moitos máis escritores dos que están documentados (Ward, 1974). Por tanto, e a pesar do mercado desprotexido, con regulacións e dereitos de propiedade anticuados (Kiesel e Munch, 1977; Ward, 1974: 93-96), a oportunidade de éxito era tentadora, e aínda que só uns poucos decatáronse do potencial, moita xente nova sentíase atraída por este campo.

A transformación do campo literario

Dada esta ambigüidade estrutural, o logro principal do *Sturm und Drang* foi converter a frustración social en acción literaria usando o florecente mercado literario como forza social. Operando dentro deste mercado, introduciu a primeira fase da *autonomización* da literatura escrita en alemán, dando lugar, por vez primeira, á formación dun sistema de avaliación neste campo e a unha loita interna para controlalo. Deste xeito, a enorme popularidade de *As mágoas do mozo Werther* converteuse nunha plataforma para redefinir as regras do xogo literario –e as normas culturais, en xeral– e para o cambio das súas escalas de valor. Transformador e relevante como foi, este proceso, sen embargo, e como adoita acontecer, trouxo consigo un duplo efecto: por unha banda, promoveu a democratización tanto da produción literaria como do público lector, a través da introdución dun tipo de capital literario polo que se podía loitar, non determinado polo estatus social, e que de feito avantaxaba ao prestixio da cultura civilizada dos vellos tempos. Aínda que ao facelo estimulou unha dinámica social alternativa de exclusividade que garantía o novo capital simbólico aos máis preparados (aínda que proviñesen de diferentes grupos sociais). En resumo, creou unha nova cultura de elite que se expresaba en alemán.

Na práctica, esta revolución literaria manifestouse sobre todo no escurecemento das normas da escrita literaria e dos estándares da crítica (Sheffy, 1992: 1994). Escurecer as *regras da arte* costuma ser a derradeira estratexia para eludir os gardas fronteirizos (dos diversos campos) e de establecer novos centros de poder (Bourdieu, 1996). Na medida en que a prosa de ficción fora considerada até entón unha mera produción polar, desvalorizada, que se

deixaba fóra da listaxe canónica de xéneros literarios (Voskamp, 1973), volve-la canónica, convertela nunha forma literaria privilexiada era a maneira máis efectiva de reorganizar as regras poéticas (Sheffy, 1992; 1999), conceptualizar a novela como “a esencia en prosa da poesía” fornecía da opción literaria máis viábel para conformar as regras clásicas. Sería a combinación da popularidade da prosa de ficción e o seu estatus de forma literaria transfronteiriza o que a voltou o catalizador máis axeitado para promover o “enigma da poesía”, por así dicilo, e converteríase na esencia da noción alemá moderna de literatura (Schulte-Sasse, 1988). Este proceso acadaría o seu climax coa teoría da novela dos primeiros románticos contra o final de século (Behler, 1978; Blackall, 1983), coa súa vaga, fragmentaria e amorfa aínda que omnicompreensiva noción de novela, completamente separada da produción de prosa ficcional que tiña lugar naquel momento histórico e, en consecuencia, moi estimulante para a escritura experimental. Este mesmo vocabulario de naturalidade e autenticidade empregouse para coroar a novela, conceptualizada máis como unha forma experimental que como escritura de produción masiva, e convertela na máis alta forma literaria “universal”: “o Romántico”, escribiu Friedrich Schlegel, “non é tanto un xénero literario como un elemento da poesía que pode ser máis ou menos dominante ou residual, pero que nunca está completamente ausente” (Schlegel, 1968 [1800]: 101). O seu carácter extremadamente abstracto e impreciso, sen embargo, foi o que converteu esta teoría nunha ponderosa ferramenta de lexitimación que facilitou a transformación estrutural do campo.

Todo isto, porén, era a culminación dun proceso que se iniciara vinte anos antes coa mistificación da competencia literaria. A revolución real do *Sturm und Drang* consistiu en propor un novo tipo de *personalidade* –no senso dunha disposición mental e duns padróns de conduta que permitían recoñecer a un poeta”. Máis que un experto formalmente educado, o culto á personalidade do poeta foi agora enmarcado polo *ethos* dun ‘xenio natural’. Este tipo de personalidade incluía, ademais da máis alta capacidade de percepción e de expresión, tamén certas disposicións negativas como o desprezo polos asuntos do mundo e polos estilos de vida racionalmente calculados, un temperamento extravagante, o retiro na soidade, na melancolía e mesmo na enfermidade. Todos estes elementos, que até entón non foran considerados virtudes, pasaron a ser evidencias da máis alta espiritualidade do poeta e do seu intenso mundo emocional. Obviamente, semellante “culto ao xenio” conduciu a manter a dignidade daqueles intelectuais alemáns novos que tiñan que se enfrontar ao seu fracaso á hora de facer carreiras profesinais decentes, tal como describiu

Brunschwig (1974). De feito, como Goethe comentou con sarcasmo, este *ethos* estendeuse tan amplamente, atravesando as fronteiras do espazo literario, ata o punto de se converter no 'xenio tolo' que varreu a cultura alemá do tempo. E así acabou por perder a súa precisión conceptual:

Dons naturels de todo tipo poden cando menos ser denegados; e aínda así, na fraseoloxía común naqueles tempos, o xenio adscribíase só ao poeta. Con todo, un mundo diferente semellaba agromar a un tempo: procurábase o xenio no médico e, en xeral, no home de estado e non en moito tempo en todos aqueles homes que aspiraban a destacarse, tanto na teoría como na práctica [...] a palabra *xenio* (énfase no orixinal) converteuse nun símbolo universal: [...] cando alguén andaba a pé polo mundo sen saber por que nin a donde, chamábaselle a aquilo unha viaxe xenial: e cando calquera levaba a cabo algo absurdo, sen obxecto nin utilidade, considerábase unha ocorrencia xenial. Rapaces novos, de talento verdadeiro e vivo, con demasiada frecuencia perdíanse a si mesmos no infinito; [...] cunha estraña rapidez, as palabras, os epítetos e as frases, que unha vez foran empregados dun xeito intelixente para expresar os valores do espírito, utilizábanse agora para desprezar os dons intelectuais máis altos, espallábanse por unha sorte de repetición entre a multitude; e en pouco tempo podíanse oír por todas partes, mesmo na vida corrente, e na boca dos menos educados; de feito, moito antes de que se introducisen nos dicionarios. Desta maneira a palabra *xenio* ten padecido unha representación deturpada, que case se desexou prohibila na lingua alemá. (Goethe, 1969, vol. 2, libro XIX: 404-405)

Para apreciar o impacto desta personalidade que se puxo de moda, é suficiente ler o *Werther* de Goethe, onde todos estes elementos se reflicten dun xeito ben consistente. Certo, trátase máis dunha imaxe hipotética que dun modelo real de vida. Tanto como os *Stürmer und Dränger* eran os que propuñan este *ethos*, e o usaron con moito éxito para revolucionar o seu campo intelectual, o modelo de personalidade que eles concibiron apenas tivo un efecto inmediato na realidade das súas vidas. O grupo esvaeuse decontado e cada un dos seus membros atopou o seu propio camiño na sociedade, ben seguindo as regras sociais con moita habilidade, ou ben desenvolvéndose na aínda daquela dominante configuración cultural cortesán. Algúns deles, como Friedrich Klinger ou Heinrich Jung-Stilling, por non mencionar ao mesmo Wolfgang Goethe, tiveron grande éxito acadando as posicións máis altas do espazo social e a fama literaria. Os que non foron quen de encaixar neste esquema duplo, como Jacob Lenz, por mencionar un exemplo destacado, pasaron a ser vistos dun xeito penosamente incómodo. A diferenza dos outros membros deste

círculo formativo anterior, foi Lenz o único que desenvolveu por completo a nova disposición mental normativa que se lle esixía ao poeta, ou de feito, foi a vítima dela, na súa vida real (Madland, 1994; Goethe, 1969, vol. 2, libro XIV: 230-234). En contraste cos outros, Lenz foi visto polos seus contemporáneos como unha persoa mentalmente trastornada, incapaz de persistir en ningunha traxectoria profesional. Aínda que, de acordo con Madland, “[a] súa enorme produtividade durante os anos en Estrasburgo, [...] demostra que pasou os seus días lendo, escribindo, debatendo, e atopando editores con máis éxito que moitos outros do seu círculo inmediato” (Madland, 1994: 28); a mesma autora reconece de todos os xeitos *que*,

o mesmo Lenz é responsábel desta imaxe do artista novo sufrinte e alienado, o incompetente individuo wertheriano, en desacordo coa sociedade, unha imaxe que comenzou a emerxer xa durante a súa vida e acelerouse até tal punto durante o século XIX que acabou por escurecer todas as súas obras (Madland, 1994: 28)

Asumindo aparentemente o ton sentimental da súa época demasiado en serio, dise de Lenz que se permitiu a si mesmo expresións de inestabilidade mental e emocional demasiado audaces, como por exemplo intentar o suicidio ou namorarse en amor imposible con mulleres que non podía acadar ou que eran meras ficcións. E mesmo, as evidencias mostran que non era inconsciente da perigosa disonancia entre as súas emocións e a realidade, convertendo, de feito, a tiranía dos seus propios sentimentos incontrolados, e a agonía resultante, nun programa de vida: “o estado máis insoportábel sucede cando estou libre de sufrimentos” escribe (cítao dunha carta a Lavater, 1775; en Pascal, 1953: 33). Mais o caso de Lenz é un exemplo extremo dunha identificación errónea do repertorio cultural do seu tempo. E así como hoxe podería ser aplaudido como un artista bohemio, aos ollos dos seus contemporáneos era un perdedor excéntrico.

E así, aínda que nunca fora completamente percibido como tal por aqueles que o promocionaron, este novo modelo de vida serviulles con certeza de horizonte moral. *As mágoas do mozo Werther* pode ser visto como unha forma idealizada de autobiografía colectiva desta xeración. Como o mesmo Goethe afirmou, todos os materias desta novela foron tomados de diferentes figuras e acontecementos da vida real (Goethe 1969, 2, Libro XIII) para conformar unha traxectoria vital mítica coa que como home novo que era se identificaba, mais que nunca chegou a seguir literalmente. E aínda que o Werther era máis o reflexo dun *Zeitgeist* que o inspirador dunha nova corrente cultural (Goethe

1969, 2, Libro XIII), esta novela tivo con certeza un papel importante na promoción da moda de auto-moldeación romántica que ía caracterizar as xeracións seguintes. E ademais, de feito, como o mesmo Goethe se decatara, aínda que só fose retrospectivamente, a construción deste novo arquetipo do poeta alemán demandaba novos modelos imitábeis e precedentes. Esta é a lóxica que está detrás da glorificación retrospectiva de Johann Christian Günther (1695-1723) como o mesmo Goethe describiu na súa autobiografía. Günther, un poeta de orixe humilde de principios do século XVIII, levou unha vida de escándalos e morreu novo e sen cartos, tras non conseguir tomar posesión dun posto de poeta cortesán que se lle ofrecera. Goethe honrouno retrospectivamente como unha icona da tradición de poetas alemáns auténticos, por así dicilo, posuidores dun virtuosismo natural e dunha absoluta emocionalidade que acabaría por colidir coas limitacións materiais da vida mundana.

Cando un considera de perto o que lle faltaba á poesía alemá, era que fose material e tamén nacional; o talento nunca faltou. Aquí mencionaremos só a Günther, quen ben pode ser chamado poeta no sentido pleno da palabra. Un talento decidido, dotado de sensibilidade, imaxinación, memoria, don de percibir e representar, altamente produtivo, fácil de ritmo, enxeñoso, agudo, e ademais provisto de ampla cultura, –posuíu, en breve, todos os requisitos para crear, a través da poesía, unha segunda vida dentro da vida, mesmo dentro da vida real cotiá. Nós admiramos a gran facilidade coa que, nos seus poemas ocasionais, é quen de elevar as situacións diarias a través dos sentimentos, e embelecelas coas emocións mellor acaídas, e adornar as tradicións históricas e fabulosas. A súa fasquía ruda e selvaxe pertence ao seu tempo, ao seu modo de vida, e especialmente ao seu carácter, ou, se se quere, á súa falta de carácter. Non sabía como conterse a si mesmo; e dese xeito a súa vida, como a súa poesía, esvaíase-lle entre as mans (Goethe, 1969, vol. 1, libro VII: 284)

Todo isto quería dicir transformar a práctica literaria que pasaría de ser unha *profesión letrada* de claras convencións e un “código aberto”, a ser unha *vocación* indefinida que evolúe orgánicamente desde os talentos persoais e o temperamento individual dos escritores. Cara ao final do século, esta nova idea de competencia estaba xa a ser moi útil para gañar no xogo literario. A mellor expresión desta axenda nova foi proposta polos románticos temperáns na súa teoría da novela –unha teoría literaria perfectamente axustada a este escuro concepto ocupacional, como concisamente expresou Friedrich Schlegel no seu fragmento 116, uno dos moi celebrados manifestos da poesía romántica alemá:

A poesía de tipo romántico aínda está en proceso: de feito, esta é a esencia do seu ser, que non pode ser outra cousa que un eterno proceso de facerse e de non completarse nunca. Ningunha teoría pode dar conta dela con exhaustividade, e só unha crítica adivinatoria pode ousar intentar caracterizar o seu ideal. A poesía de tipo romántico é a única que se pode considerar infinita, porque é a única libre e porque ten como regra primeira a vontade do poeta, quen non recoñece ningunha lei por riba de si mesmo. A poesía de tipo romántico é única en ser máis que un tipo e, en certo senso, é a mesma arte da poesía, porque en certo senso toda a poesía é romántica, ou debería selo primeiro de todo. (Fragmento 116 do Ateneo. Schlegel en Eichner, 1967: 182-183)

Obviamente, de acordo con estas novas regras, a mesma habilidade para producir e entender poesía é vista como unha propiedade rara posuída só por uns poucos dotados dun talento inconmensurábel. Un novo mecanismo de exclusión quedou así establecido, o que outorga a autoridade máxima a este poeta excéntrico. Indubidabelmente, este novo *ethos* literario foi usado con grande éxito polos románticos nas loitas contra os seus rivais da época, para así desprazar os criterios para acadar a excelencia literaria. A dinámica no campo literario no que eles agora reclamaban unha posición cambiara radicalmente respecto do que prevalecera tres décadas antes. Como sinala Klaus Berghahn (1988), mesmo tan tarde como na década dos 70 do século dezaioito o cultivo dun “gusto público” aínda era unha das preocupacións dos críticos literarios máis importantes, ao tempo que prosperaban sobre a puxante industria do libro e os ingresos que obtiñan dos seus traballos académicos. Contra o final do século, con todo, un novo ámbito cultural presentaba xa unha aternativa seria, e acabaría por se converter na autoridade última na definición do canon da literatura escrita en alemán. Por tanto, na medida en que o atractivo da literatura de masas puña en perigo as prerrogativas adquiridas por este círculo elitista para actuar como regulador cultural, a resposta dos románticos foi arredarse cara unha abstracción e desinterese cada vez maior (Schulte-Sasse, 1988). En aberto desafío a calquera consideración mundana sobre o público lector ou aos condicionamentos económicos. Isto, de acordo co punto de vista de Elias, converteuse desde entón na marca distintiva da *Kultur* alemá (Elias, 1978): “A economía cotiá”, escribe Schlegel, “é o suplemento necesario de todos os pobos que non son absolutamente universais (isto é, que só promoven os seus propios intereses). Con frecuencia o talento e a educación pérdense no proceso” (Schlegel en Eichner, 1967: 243). E en resposta aos ataques de Nicolai á ampulosidade dos románticos, Schlegel revela as súas cartas: “[Os lectores] están sempre a se laiar de que os autores alemáns escriben só para un

pequeño círculo, e mesmos ás veces só para eles mesmos. E así de feito debería ser. Esa é a maneira como a literatura alemá gañará cada vez máis espírito e carácter” (1971 [1799]: 201).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beaujean, Marion (1964). *Der Trivialroman in der zweite Hälfte des 18 Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier.
- Behler, Diana (1978). *The Theory of the Novel in Early German Romanticism*. Berna, Frankfurt e Las Vegas: Peter Lang.
- Berghahn, Klaus L. (1988 [1985]). “From Classicist to Classical Literary Criticism 1730-1806”. En Peter Uwe Hohendahl (ed.), *A History of German Literary Criticism 1730-1980*. Lincoln e London: Nebraska University Press.
- Blackall, Eric A. (1959). *The Emergence of German as a Literary Language, 1700-1775*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blackall, Eric A. (1983). *The Novels of the German Romantics*. Ithaca: Cornell University Press.
- Blackbourn, David (1991). “The German Bourgeoisie: An Introduction”. En David Blackbourn e Richard J. Evans (eds.), *The German Bourgeoisie*. Oxon e Nova York: Routledge, 1-44.
- Bourdieu, Pierre (1985). “The Market of Symbolic Goods”. *Poetics*, 14 (1/2): 13-44.
- Bourdieu, Pierre (1996 [1992]). *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Boyle, Nicholas (1991). *Goethe. The Poet and the Age*. Oxford: Clarendon Press.
- Bruford, W. H. (1965). *Germany in the Eighteenth Century: the Social Background of the Literary Revival*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brunschwig, Henri (1974 [1947]). *Enlightenment and Romanticism in Eighteenth-Century Prussia*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bürger, Christa (1980). “Literarische Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18. Jahrhundert in Deutschland”. En Christa Bürger, Peter Bürger e Jochen Schulte-Sasse (eds.), *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt / Main: Suhrkamp, 162-212.

- Bürger, Christa, Peter Bürger, e Jochen Schulte-Sasse (eds.) (1982). *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt / Main: Suhrkamp.
- Elias, Norbert (1978 [1939]). "The Social Genesis of the Concepts 'Culture' and 'Civilization'". En *The History of Manners* (volume I de *The civilizing process*). Nova York: Pantheon Books.
- Even-Zohar, Itamar (1997). "Factors and dependencies in culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research". *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 24 (1): 15-34.
- Gates, Henry Louis Jr. (1992). *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*. Nova York e Oxford: Oxford University Press.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1969 [1811-14; 1831-32]). *The Autobiography of Johann Wolfgang von Goethe (Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit)*. New York: Horizon Press. Tradución de John Oxenford.
- Goldstein, Moritz (1912). *Begriff und Programm einer Jüdischen Nationalliteratur*. Berlin: Jüdischer.
- Greenblatt, Stephen (1980). *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press.
- Grimm, Gunter E. (1983). *Literatur und Gelehrtentum in Deutschland*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Guillory, John (1993). *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- Hadley, Michael (1973). *The German Novel in 1790*. Berna e Frankfurt: Peter Lang.
- Heine, Heinrich (1985 [1936]). "The Romantic School". En Jost Hermand e Robert C. Holub (eds.), *The Romantic School and Other Essays*. New York: The Continuum Publishing Company, 1-127.
- Hohendahl, Peter Uwe (ed.) (1988 [1985]). *A History of German Literary Criticism, 1730-1980*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hohendahl, Peter Uwe (1989 [1985]). *Building a National Literature*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kiesel, Helmuth, e Paul Münch (1977). *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des Literarischen Markts in Deutschland*. München: Beck.
- La Vopa, Anthony J. (1988). *Grace, Talent and Merit. Poor Students Clerical Careers and Professional Ideology in Eighteenth-Century Germany*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Madland, Helga Stipa (1994). *Image and Text: J. M. R. Lenz*. Amsterdam e Atlanta: Rodopi.
- North, Michael (2008 [2003]). "Books and Reading". En *Material Delight and the Joy of Living: Cultural Consumption in the Age of Enlightenment in Germany*. Blomington: Ashgate, 5-26.
- Pascal, Roy (1953). *The German Sturm und Stress*. Manchester: Manchester University Press.
- Schenda, Rudolf (1977 [1970]). *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Schlegel, Friedrich (1967 [1796-1801]). *Charakteristiken und Kritiken* (I). En Hans Eichner (ed.), *Kritische Ausgabe*, vol. 2. München, Paderborn e Wien: Verlag Ferdinand Schöningh e Zürich: Thomas Verlag.
- Schlegel, Friedrich (1968 [1800]). *Dialogue on Poetry and Literary Aphorism*. University Park & London: The Pennsylvania University Press. Traducción e introducción de Ernst Behler e Roman Struc.
- Schlegel, Friedrich (1971 [1799]). *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments*. Minnesota University Press. Edición e traducción de Peter Firchow.
- Schulte-Sasse, Jochen (1988). "The Concept of Literary Criticism in German Romanticism 1795-1810". En Peter Uwe Hohendahl (ed.), *A History of German Literary Criticism 1730-1980*. Lincoln e Londres: Nebraska University Press.
- Sela-Sheffy, Rakefet (1999). *Literarische Dynamik und Kulturbildung: Zur Konstruktion des Repertoires deutscher Literatur im ausgehenden 18. Jahrhundert*. Gerlingen: Bleicher Verlag (=Schriftenreihe des Instituts für Deutsche Geschichte, Universität Tel Aviv). Traducción de Ulrich Blumenbach.
- Sela-Sheffy, Rakefet (2002). "Canon Formation Revisited: Canon and Cultural Production". *Neohelicon*: XXIX (2), 141-159.
- Sela-Sheffy, Rakefet (2013). "The Remodeling of the Literary Profession and Its Role in the Making of Modern German Culture in Late 18th Century". En Massimiliano e Marina Buzzoni (eds.), *Textual Production and Status Contests in Rising and Unstable Societies*, Bampi [=Filologie medievali e moderne]. Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 95-113.
- Sheffy, Rakefet (1992). "The Late Eighteenth-Century German 'Trivialroman' as Constructed by Literary History and Criticism". *Texte* (Toronto UP): 12, 197-217.

- Sheffy, Rakefet (1999a). "Estrategias de canonización y el campo intelectual en la cultura alemana del siglo dieciocho." En Montserrat Iglesias (ed.), *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco Libros, 125-146.
- Selwyn, Pamela E. (2000). *Everyday Life in the German Book Trade: Friedrich Nicolai as Bookseller and Publisher in the Age of Enlightenment, 1750-1810*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Sheehan, James J. (1989). *German History 1770-1866*. Oxford: Clarendon Press.
- Swidler, Ann (1986). "Culture in Action". *American Sociological Review*: 51, 273-286.
- Van-Dülmen, Richard (1992 [1986]). *The Society of the Enlightenment*. Nova York: St. Martin's Press.
- Vaughan, Larry (1985). *The Historical Constellation of the Sturm und Drang*. New York: Berna e Frankfurt: Peter Lang.
- Vierhaus, Rudolf (1988 [1978]). *Germany in the Age of Absolutism*. Cambridge: Cambridge University Press. Tradución de Jonathan B. Knudsen.
- Voskamp, Wilhelm (1973). *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich Blanckenburg*. Stuttgart: Metzle.
- Ward, Albert (1974). *Book Production, Fiction, and the German Reading Public 1740-1800*. Oxford: Clarendon Press.

Grupo de Investigación Teoría da literatura e Literatura comparada (GI-1371 USC)

CIPPCE

