

REVISTA GALEGA DO ENSINO



Nº 18 • Fevereiro 1998



Revista Galega do Ensino

Revista Galega do Ensino - nº 18 - Fevereiro 1998



Revista Galega do Ensino

COMITÉ DE REDACCIÓN

Ana María Platas Tasende / Dirección
Mercedes González Sanmamed / Subdirección
María Natividad Rodríguez López / Secretaría
Javier Vilariño Pintos / Ilustración

CONSELLO ASESOR

Manuel Deaño Deaño
Antonio de Ron Pedreira
Benxamín Dosil López
Agustín Dosil Maceira
Rodolfo García Alonso
Constantino García González
Carlos García Riestra
Venancio Graña Martínez
José Eduardo López Pereira
José Luis Mira Lema
Senén Montero Feijóo
José Carlos Otero López
Manuel Regueiro Tenreiro
José Luis Valcarce Gómez

TRADUCCIÓN E CORRECCIÓN LINGÜÍSTICA

Begoña Méndez Vázquez
Benxamín Dosil López

DESEÑO GRÁFICO

Javier Vilariño Pintos

COLABORACIÓN, CORRESPONDENCIA, INTERCAMBIO E PEDIDOS

Consellería de Educación e Ordenación Universitaria
Dirección Xeral de Política Lingüística
Edificio Administrativo San Caetano
15704 Santiago de Compostela

*O Comité de Redacción non asume
necesariamente as opinións expostas
polos autores*

© Xunta de Galicia

Edita: Consellería de Educación e Ordenación Universitaria

Dirección Xeral de Política Lingüística

Realiza: Tórculo Artes Gráficas, S.A.L.

Depósito legal: C - 818 - 96

ISSN: 1133 - 911X



Índice

Colaboracións especiais

✧ O outro modernismo: Valle e Baroja <i>Darío Villanueva</i>	páx. 13
✧ As novelas "menores" de Torrente á luz do neohistoricismo <i>Janet W. Pérez</i>	páx. 43
✧ Unha aproximación ó cine español. Os anos da transición política (1974-1982) <i>Ángel Luis Hueso Montón</i>	páx. 73
✧ Memoria dunha montaxe: a propósito de <i>O Bufón de El Rei</i> <i>Manuel Guede Oliva</i>	páx. 99
✧ <i>O caldeiro máximo</i> . Estratexias para inventar historias <i>Mario Aller Vázquez</i>	páx. 115

Estudios

- ✻ Algúns apuntamentos sobre a cuestión lingüística en Cataluña Norte
Laureano Xoaquín Araujo Cardalda páx. 137
- ✻ Educación para a paz: complexos e proxeccións violentas
Calo Iglesias páx. 157
- ✻ Novos recursos para o ensino das Matemáticas: Xeometría Dinámica
Francisco Botana Ferreiro páx. 171
- ✻ A prevención das disfonías disfuncionais nos docentes: normas de hixiene vocal
Rosa María Rivas / María Fiuza páx. 185

Prácticas

- ✻ Arquitectura barroca en Santiago de Compostela:
as reformas exteriores da Catedral
Carlos Fernández páx. 199
- ✻ Perspectivas do futuro profesor de Secundaria
diante dos medios didácticos
*Manuela Raposo Rivas / M. Carmen Sarceda Gorgoso /
María M. Sanjuán Roca* páx. 227
- ✻ Elaboración de maquetas: un recurso didáctico
interdisciplinar para o 3º ciclo de Primaria e ESO
Javier Fernández González páx. 243

<i>O pracer de ler</i>	✻ Agustín Fernández Paz	páx. 261

<i>Reseñas</i>	✻ Los años indecisos <i>Xosé A. Ponte Far</i>	páx. 273
	✻ Lisboa. Diario de a bordo. Voces, miradas, evocaciones <i>Xosé Manuel G. Trigo</i>	páx. 277
	✻ Cartas a un joven novelista <i>Ana María Platas Tasende</i>	páx. 279
	✻ Informe de literatura 1996 <i>Ana María Platas Tasende</i>	páx. 283
	✻ El narrador en el teatro <i>Miguel A. Gómez Segade</i>	páx. 287
	✻ Resol <i>Xoán Carlos Rodríguez Pérez</i>	páx. 291
	✻ Ánxel Fole. Aproximación temática á súa obra en galego <i>María Teresa Araújo García</i>	páx. 297
	✻ Diccionario castellano e inglés de argot y lenguaje informal - An English and Spanish Dictionary of Slang and Unconventional Language <i>María Jesús Anido Silvosa</i>	páx. 299

 Observar. Imaginar. Expresar / Glosario de Términos Gráfico-Plásticos <i>Javier Vilariño Pintos</i>	pág. 303
 The Dictionary of Art <i>Carlos Sastre Vázquez</i>	pág. 307
 Iconografía del arte cristiano <i>Carlos Sastre Vázquez</i>	pág. 311
 Teatro Lírico Español <i>Lutgarda Rodríguez Rodríguez</i>	pág. 315
 Felipe de España <i>María Xosé Enríquez Morales</i>	pág. 321
 Evaluación de la Educación Primaria <i>Agustín Requejo Osorio</i>	pág. 325
 O rendemento escolar en Galicia <i>Agustín Requejo Osorio</i>	pág. 329
 "El Rincón de la Pizarra". Ensayos de visualización en Análisis Matemático. Elementos básicos del Análisis <i>José Alberto Berriochoa Esnaola</i>	pág. 333

Novidades editoriais ||  ————— páx. 339

Noticias ||  ————— páx. 355

Normas para os autores ||  ————— páx. 373



***Colaboracións
especiais***

O OUTRO MODERNISMO: VALLE E BAROJA

Darío Villanueva

Universidade de Santiago de Compostela

O 3 de xullo de 1898 os Estados Unidos destrúen a armada española en Santiago de Cuba, reiterando a súa esmagante victoria militar anterior de Cavite, o que dará lugar o 10 de decembro dese mesmo ano ó asinamento do tratado de París polo que Cuba obtén teoricamente a independencia e lles son concedidos ós norteamericanos Porto Rico e Filipinas. Trátase, pois, dunha guerra ultramarina, que provoca unha aguda conmoción en España e a crise que os nosos intelectuais proxectarán sobre o pano de fondo dunha Europa considerada como o modelo inalcanzable.

Cando comeza a súa conmemoración centenaria, o ano de 1898 adquire renovado protagonismo por todo o que representa para a nosa historia e a nosa cultura. Nunca o perdera, certamente, desde que toda unha xeración de escritores principais empolicou aquela data como emblema da súa identidade. Desde aquela, a traxectoria das letras, o pensamento e mesmo a política española contemporánea fóronse debu-

xando en gran medida sobre o gran decorado do noventa e oito, coma se naquel ano crucial cristalizase a conciencia dunha gran crise que seguiu marcando o noso século que agora remata.

Tal protagonismo non deixou de suscitar unha enfiada de tópicos dos que non se salvaron os escritores do 98 e das xeracións posteriores, algún dos cales —Unamuno e Ortega, por exemplo— se contan entre os máis estudados pola bibliografía hispanística. Por iso é comprensible certa prevención contra o centenario de 1898: se non se aproveita a ocasión para renovarlas perspectivas e facer balances ecuanímes, a arroiada de reiteracións e ideas pouco orixinais, cando non inexactas, pode ser literalmente abafadora.

O 98 pode entenderse —e, por suposto, non sómo-los primeiros que imos facelo así— non tanto como a crise da fin de século dunha cultura periférica, máis próxima a África que a Europa, crise resultante do termo dun

soño colonial, senón como a manifestación especificamente española dunha conxuntura ideolóxica, cultural e especialmente literaria de alcance europeo, cun sentido que depende en última instancia da problemática xeral existente arredor da modernidade. Así, a dialéctica de contrarios —América/España— consagrada polo título *Modernismo frente a Noventa y ocho* que Guillermo Díaz-Plaja (1979), inspirándose en Pedro Salinas, puxo á fronte do seu libro de 1951 prologado por Gregorio Marañón, e Richard A. Cardwell (1981, 1984, 1988, 1991, 1993), entre outros distinguidos especialistas, desenvolveu en varias das súas monografías, debe ser complementada con motivo deste centenario en clave dun *Modernism(o)* internacional, entendido como unha das referencias inevitables da renovación literaria e artística propia da transición entre o XIX e o XX e da primeira metade deste último século.

A este respecto, un dos primeiros obxectos de posible debate é, sen dúbida, o propio concepto de xeración que na nosa historia da literatura se consagrou co gallo da do 98, e prolongouse logo coas chamadas xeracións do 14, do 27, do 36, do medio século e dos novísimos ata articular practicamente todo o noso século XX.

O concepto historiográfico de xeración literaria, tralo seu éxito inicial entre nós gracias a Ortega, tivo

que padece-la longa travesía do deserto: os creadores rexeitábano porque parecía desmerece-la personalidade individual, a orixinalidade irrepetible e romántica de cada un deles, e non deixa de dar motivos ós seus inimigos o apriorismo mecanicista con que este que Alfonso Sastre chama “abominable método de las generaciones” vén sendo aplicado por certos historiadores da literatura, xordos e cegos ante a evidencia de que se trata, en rigor, do que Kant denominaba “ideas reguladoras”, é dicir, un puro constructo mental, unha conxectura válida en canto falsable, e non algo así como un campo de concentración para enclaustrar escritores recrutados en leva forzosa, cando non auténticos clubs de amigos que prefiren camiñar en reconfortante camaradería polos imprevisibles territorios da fama literaria. Este foi, por certo, o posible móbil que levou o Azorín novo a acuña-lo título “xeración do 98”, do que el mesmo acabaría renegando, como adoita ocorrer, na súa madurez.

Nun dos múltiples debates sobre tan controvertido asunto, un mozo do 27, Francisco Ayala, recoñecía en 1990 a xeración como un dos eixes do cambio social, que se produce pola súa sucesión articulada e dinámica e pola suma de aceptacións e rexeitamentos dos seus precedentes por parte de cada unha das “comunidades de edad” implicadas, pero demandaba “tino y flexibilidad” na súa aplicación,

demanda á que eu me atrevería a engadila da transnacionalidade, característica básica e fundamento xenuíno da literatura comparada.

Probablemente non é casual o feito de que Francisco Ayala, ademais de creador literario e estudioso da literatura, fose un dos primeiros sociólogos modernos da cultura hispánica, porque, sen o citar, parece participar do pensamento de Karl Mannheim; no libro deste último sobre *Le problème des générations* (París, Nathan, 1990), pode atoparse —mellor ca en Petersen e os clásicos do asunto referido ó 98— o fundamento desas comunidades de idade que en tódolos ámbitos da vida social explican converxencias e diverxencias, a través do que el chama as “unidades de xeración” que cada momento significativo da historia leva no seu seo. Aceptadas estas cautelas metodolóxicas, aínda ten sentido falar da xeración do 98, malia as notables diferencias existentes entre o propio Azorín (1873), Unamuno (1864), Ganivet (1865), Valle-Inclán (1866), Baroja (1872), Ramiro de Maeztu (1874) e Antonio Machado (1876). Así pois, o máis novo deles, Antonio Machado, nacera doce anos antes có maior, Unamuno. E como definición que non anoxe a tan heteroxéneo elenco de primeiros espadas literarios seguiría servindo algo así como “un grupo de jóvenes innovadores que, en un momento u outro, se interesaron por la regeneración de su país”, como escribe Donald Shaw (1977, p. 18).

Esa mesma preocupación seguiu alentando nos escritores novos nados no decenio seguinte ó de Baroja, Maeztu e Azorín (que é tamén o de Gabriel Miró, 1877): Manuel Azaña en 1880, Eugeni D’Ors e Juan Ramón Jiménez en 1881, Ortega y Gasset en 1883, Ramón Pérez de Ayala e Benjamín Jarnés en 1888. Como escribe así mesmo Donald Shaw (1977, p. 255), “Finalmente, respecto al problema de España, Ortega parece prolongar el enfoque del 98 más que ofrecer una alternativa”. Pero paréceme importante destacar tamén aquí outra das súas ideas: “a medida que el impacto del desastre de Cuba se iba diluyendo, la Generación del 98 descubrió que esta ‘crisis española de conciencia’ formaba parte de una crisis de valores y creencias de todo el Occidente” (Shaw, 1977, p. 256). Debemos, pois, recoñecer que o libro de Donal Shaw, *The Generation of 1898 in Spain*, traducido en 1977, ten o gran valor de destaca-la universalidade do 98; que a súa importancia como fenómeno literario e de ideas “reside en el hecho de que fue el primer grupo de la literatura moderna occidental que exploró sistemáticamente el fracaso de las creencias y la confianza existencial que a partir de entonces ha sido el tema principal de pensadores y escritores” (Shaw, 1997, p. 265). E non esqueceremos que a manifestación estética desta profunda crise de pensamento que cruzou toda Europa e os Estados Unidos se denomina, precisamente, *Modernism(o)*.

Vaiamos, da man de Mannheim, visita-la cronoloxía destoutras literaturas. No decenio dos sesenta nacen Italo Svevo —pseudónimo de Ettore Schmitz— (1861), Gerhart Hauptmann (1862), Constantinos Kavafis (1863), William Butler Yeats (1865), Luigi Pirandello (1867) e André Gide (1869). Nos setenta, Proust (1871), Jarry (1873), Gertrude Stein (1874), Rainer Maria Rilke e Thomas Mann (1875) e Wallace Stevens (1879). Ós oitenta pertencen Robert Musil (1880), James Joyce e Virginia Woolf (1882), Franz Kafka e Maiakovski (1883), David Herbert Lawrence, Jules Romains e Ezra Pound (1885), Hermann Broch (1886), Hermann Hesse (1877), T. S. Eliot e Fernando Pessoa (1888). E xa na derradeira década do século atopámonos con Aldous Huxley (1894), Erns Jünger, Robert Graves e André Malraux (1895) e os norteamericanos F. Scott Fitzgerald (1896), Faulkner (1897) e Hemingway (1898). E con esta relación non fixemos outra cousa que reuni-las consideradas grandes figuras internacionais do *Modernism(o)* tal e como se foron desenvolvendo os estudos sobre este movemento desde as contribucións iniciais de Harry Levin (1966) ou Malcolm Bradbury e James McFarlane (1976) ata as máis recentes de Ricardo J. Quinones (1985), por exemplo. Precisamente Harry Levin (1966, p. 283-284), ó destacar no seu traballo como *anni mirabiles* do *Modernism(o)* 1922 —no que morre Proust pero se publica *Sodome et*

Gomorre, *Ulysses* e *The Waste Land*— e 1924 —morte de Kafka, pero publicación de *Der Zauberberg* de Thomas Mann—, suxire que “students of Russian or Spanish literature can point to additional flowerings which were either transplanted or nipped in the bud”, e utiliza ó longo de toda a súa argumentación o referente pictórico do español Picasso para fundamentalo cosmopolitismo substancial deste movemento.

Sen deixar de recoñece-la singularidade de España e o seu atraso en comparación cos países ós que pertencían eses escritores “modernistas”, é probable que se esaxerara moito á hora de carga-la man no chamado “problema de España”. Neste sentido, un dos libros recentes máis interesantes e mesmo polémicos, que axudará a embravece-las augas mansas dos tópicos do noventa e oito, é *La libertad traicionada* de José María Marco (1997).

Para Marco, as convulsións españolas desde o primeiro tercio desta centuria ata hoxe mesmo nacen do aniquilamento do mellor activo que a Restauración achegara con anterioridade: un réxime estable, moderado e liberal. E entre os dilapidadores desta herdanza conta os sete intelectuais e políticos estudiados en *La libertad traicionada*, por dicir dalgún xeito avós, pais e fillos do 98: Costa, Ganivet, Prat de la Riba, Unamuno,

Maeztu, Azaña e Ortega. Para isto José María Marco tivo que abandonar ese aire compracente, lenemente panexírico, co que se adoita escribir sobre figuras tan consagradas. Marco demostra, en todo caso, a imprudencia dos que tomaron o 98 como símbolo para formular un diagnóstico feroz contra do seu país e a súa cultura e desacreditá-lo liberalismo como proxecto nacional español. Renegando de todo isto, ou ben regresan absurdamente a un pasado irrepetible, como fai Ramiro de Maeztu, déixanse seducir por solucións intervencionistas e totalitarias como as de Joaquín Costa, ou pérdense en instancias etéreas, case metafísicas, como sucede con Unamuno. En todo caso, dinamitan un proxecto de Estado nacional, liberalmente aberto e sustentado nunha ampla base civil, do que hoxe, segundo o criterio de José María Marco, seguimos carecendo.

A este respecto, o ensaio sobre Unamuno é, incluso, máis crítico e desmitificador có dedicado a Azaña. Don Miguel, absorto nos seus paradoxos, percorreu tódolos camiños antiliberais antes mencionados, e algúns máis, para non se comprometer con calquera saída razoable para o labirinto español. Nunhas páxinas ben duras, onde se transparenta a absoluta implicación persoal do ensaísta coa visión de España que nos está proporcionando, José María Marco traza a evolución de Unamuno ata o logro do que Ramiro de Maeztu denunciara como o seu soño

máis querido: “lanzarnos a los horrores de una guerra civil”. O seu afán destructor, coma o de Ortega mesmo e os outros autores estudados aquí, acadou tan alto grao de éxito que o sobresalto do 98 callou na trágica apoteose do 36.

Tamén Santos Juliá (1996, p. 13) recoñeceu no seu ensaio *Anomalía, dolor y fracaso de España* que “nadie como la gente del 98, ni siquiera los socialistas, cuyo apoliticismo parece como un juego de niños al lado de la rotundidad de estos jóvenes transidos de dolor de España, ha contribuido de manera tan radical a deslegitimar el sistema entero de la Restauración [...] Con España no había nada que hacer más que asistir alborozados a su entierro: tal es la conclusión a la que desde 1902 llega la gente del 98”. Para estes efectos resulta así mesmo de suma utilidade o volume *Vísperas del 98*, compilado por Juan Pablo Fusi e Antonio Niño (1997).

A esta vertente histórico-ideolóxica do problema sempre me seduciú engadir un cadro de referencia fundamentalmente espacial no que articula-las nosas discusións posmodernas do 98. Tocante a isto, amais da referencia colonial caribeña e filipina, non me parece ociosa unha digresión de fundamento rexional. É un feito que ata o século XVIII as letras españolas en castelán están case poderíamos dicir que monopolizadas por escritores casteláns ou desa nova Castela, como se consideraba a Andalucía. Iso comeza a cambiar

coa Ilustración de Jovellanos e Feijoo, para que no XIX faga irrupción a hexemonía dos periféricos: as galegas Rosalía e Pardo Bazán, o canario Galdós, os asturianos Alas e Palacio Valdés, o valenciano Blasco Ibáñez, o cántabro Pereda... A xeración do 98 confirma esta tendencia, cun notable predominio dos vascos Unamuno, Baroja e Maeztu, que se incrementa notablemente no caso da pintura do 98: Zuloaga, Pablo Uranga, Valentín e Ramón Zubiaurre, Juan de Echevarría, Elías Salaverría, Ricardo Baroja, Aurelio Arteta, Gustavo de Maeztu, etc. Xunta eles, o andaluz Machado, o alacantino Azorín e o galego Valle-Inclán mergúllanse na esencia histórica e xeográfica de España para procuraren as claves da súa crise, e desde a súa condición de periféricos alentán un peculiar nacionalismo español, un tanto excéntrico no caso de Unamuno, ou caricaturízano fecundándoo, non obstante, de modo excepcional, como ocorre en Valle-Inclán.

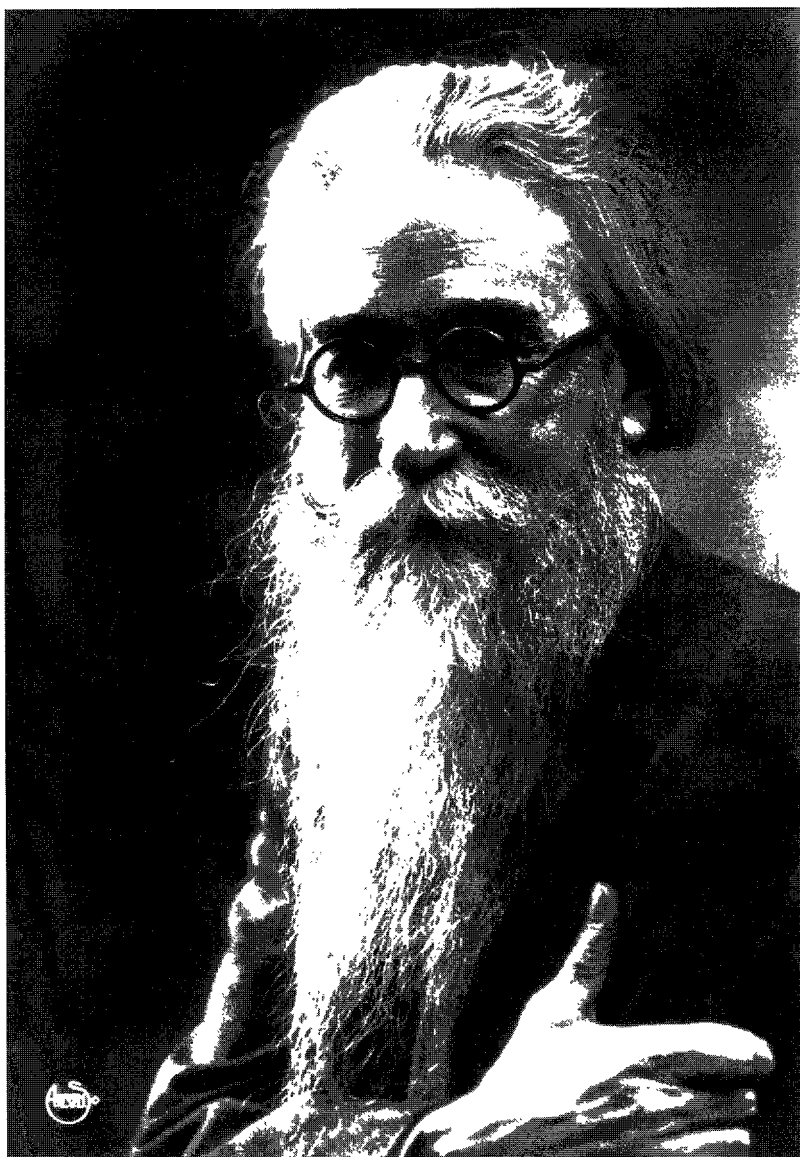
Aí está, para min, a maior homoloxía existente entre o autor de *Luces de Bohemia* e o irlandés James Joyce.

Ambos foron dous grandes filólogos, dous xenios no dominio da lingua, de onde extraeron todo o necesario para a súa recreación estética dun mundo novo e complexo. Aínda máis, ambos se identifican no seguinte: se cada idioma representa unha maneira de afronta-la intelixencia do mundo e proporciona un punto de vista sobre a

realidade, non é estraño que na era da relatividade e o pluralismo que lles tocou vivir se sentiran coutados polo uso exclusivo dunha soa lingua. A única forma de superaren esa limitación sería, xa que logo, unha especie de "furor verbal" que, se aceptámo-la expresión, pode servir como referencia común para Valle e para Joyce.

Xa no seu artigo necrolóxico de 1936 no diario *El Sol*, Juan Ramón Jiménez, ó relacionar a Valle-Inclán, en canto escritor celta, cos seus colegas irlandeses, en especial con Synge e Yeats, destacaba a súa condición de "escritor deslenguado", "el primer fablistán de España", teimando na empresa de crear unha lingua total.

Mais sendo un o impulso que move os dous escritores, don Ramón e James Joyce, os resultados deste plurilingüismo son ben distintos no caso do galego e do irlandés. Joyce, despois do *Ulysses*, entrégase durante dezaseis anos á súa obsesiva *work in progress* que aparecerá en 1939 co título de *Finnegans Wake*. Esta ambiciosa novela, que quere se-la síntese do ser humano e da vida, a partir dunha base inglesa crea un críptico idioma ó que contribúen dezasete linguas máis, desde o hebreo ó alemán, pasando polo gaélico. *Finnegans Wake* resulta así metáfora novelística da torre de Babel, un texto que non se pode ler senón só estudar, monumento ó solipsismo e á incomunicabilidade.



Valle-Inclán.

Pola contra, Valle escribe en 1926 o seu *Tirano Banderas* non en castelán ou español, senón nunha *koiné* hispánica de inabarcables fronteiras que inclúe nun mesmo parágrafo “modismos americanos de todos los países... desde el modo *lépero* al modo *gaucho*”, segundo reza unha carta súa de 1923 ó mexicano Alfonso Reyes. Pero hai así mesmo numerosos galeguismos léxicos e sintácticos, voces arcaicas que representan a proxección daquel furor verbal desde o espacio ó tempo, e falas xergais como o caló. Unha lingua de todos que, a diferencia da eutrapelia joyceana, desa especie de brillante encrucillado culto que é *Finnegans Wake*, proclama o ideal dunha comunicación democrática e universal, acorde coa ideoloxía de solidariedade que Valle-Inclán abrazara, tralo abalo que para a súa conciencia representaron a Guerra Mundial, a Revolución Mexicana e Soviética e maila dictadura española. Unha lingua que, a un tempo e en asombroso sincretismo, proporciona toda unha interpretación estética e filosófica da realidade, como ocorre no que é, se cadra, o seu esperpento máis transcendente: *Luces de Bohemia*.

Nun traballo publicado en inglés na *Revue de Littérature Comparée* hai seis anos e logo recollido no libro *El polen de ideas* (Villanueva, 1991a; 1991b), trazaba eu, en clave do *Modernism(o)*, as homoloxías vitais e estéticas entre Valle e Joyce, como

paso previo á lectura paralela de *Ulysses*, publicado en 1922, e *Luces de Bohemia*, que data de 1920 en revista e de 1924 en libro. Non será cuestión de repetir agora polo miúdo os argumentos de entón, pero si de utiliza-las conclusións ás que chegaba. Abonde con lembrar que a mesma formulación básica da anécdota é practicamente idéntica en ámbalas obras. Trátase do periplo peripatético dun antiheroe contemporáneo pola rúas da súa cidade no transcurso dunha soa xornada. A Leopold Bloom, escuro axente publicitario, casado cunha exótica muller de orixe xibraltareña, Marion Tweedy, matrimonio do que vive unha filla, Millicent, correspóndelle en Valle-Inclán Max Estrella, escritor bohemio e misérrimo, casado cunha francesa, Madame Collet, da que ten unha filla, Claudinita. Ambos contan, polo demais, cun compañeiro de andanzas nocturnas: o de Leopold Bloom é o mozo intelectual Stephen Dedalus, e como tal parella de personaxes representan, respectiva e contrapuntisticamente, o instinto e a elementalidade fronte á intelixencia e a complexa sensibilidade. A Max Estrella, figura sublime e ridícula a un tempo, coma un Quixote, acompaña e traizóao igualmente un pícaro Sancho, don Latino de Hispalis.

O escenario do deambular destas dúas parellas é Dublín e Madrid, recreadas coa minuciosidade dun escritor costumista na súa topografía,



James Joyce.

ambientes e prácticas colectivas. Pero por detrás desta concreción topográfica hai un poderoso impulso de transcendencia. No Madrid de Valle, coma no Dublín de Joyce, encárnase o *pathos* histórico e político, a crise irremediable de dúas nacións católicas, unha Irlanda á que Joyce, por boca do seu personaxe Dedalus, definira en *A Portrait of the Artist as a Young Man* como “the old sow that eats her farrow”, e a España “madrastra de sus hijos verdaderos” na certaíra frase de Lope de Vega que resoa en tantas páxinas de *Lucas de Bohemia*, especialmente na rotunda afirmación de Max Estrella: “España es una deformación grotesca de la cultura europea”.

Pero voume centrar en aspectos estéticos, especialmente vinculados ó miolo do *Modernism(o)* europeo; para os detalles e as referencias concretas remito ó meu traballo de 1991. Algúns eséxetas da gran novela joyceana, como Marcel Brion e Stuart Gilbert, destacaron nela unha decidida vontade por supera-las categorías humanas do tempo e o espacio, remontando a súa visión do universo ata un punto elevado equivalente á posición de Deus. Pois ben, esa arela, que está explícita na súa obra *La lámpara maravillosa*, é resultado do que Valle-Inclán chama a “visión astral, fuera de geometría y cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella”. Intimamente ligados a este núcleo das estéticas joyceana e valleinclaniana

están outros dous aspectos fundamentais. En primeiro lugar, o concepto cíclico do tempo, e non podo deixar de lembrar a este respecto que para Ricardo J. Quinones (1985, p. 6) “a new conception of time [...] is crucial to the development of aesthetic Modernism”. Aquela circularidade temporal, presente en *Ulysses* e en *Finnegans Wake*, débese ó influxo dunha teoría moi apreciada por Joyce, a da repetición eterna de Giambattista Vico, para quen a historia da humanidade era como unha cadea de *corsi e ricorsi*, mentres que no Valle de *El Ruedo Ibérico*, e tamén de *Lucas de Bohemia*, é resultado tanto do gnosticismo, a mística quietista de Miguel de Molinos e o pensamento máxico, desenvolvidos en *La lámpara maravillosa*, como da profunda vivencia dunha Compostela “inmovilizada en el éxtasis de los peregrinos” —escribe don Ramón—, onde “la cadena de los siglos tuvo siempre en sus ecos la misma resonancia. Allí las horas son una misma hora eternamente repetida bajo el cielo lluvioso”.

E o segundo aspecto fundamental ó que nos referiamos concrétase, en palabras de Valle, na “ideal mirada fuera de posición geométrica y fuera de posición en el tiempo” compartida polos dous escritores, que xera nas súas respectivas obras a *impasibilidad* pola que se pronunciaban como ideal estético Valle-Inclán e James Joyce. Ambos, coma Proust, coma Pirandello, coma Gide, ó teorizaren

sobre a imaxe estética que se ha de dar do mundo, e a relación que debe existir entre creador e criaturas, inclínanse polo distanciamento. O escritor é como un *demiúrgo*, un creador absoluto que, para Valle, “no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos”, e para o seu colega irlandés, mantense indiferente “paring his fingernails”.

Por último, estes dous escritores, unanimemente afectos a faceren da discusión estética substancia das súas propias obras literarias, ofrecen outra rechamante identidade. Do primeiro James Joyce, aquel total admirador de Ibsen, ó que Valle tanto debe en obras como “Cenizas”, a súa primeira obra dramática estreada e publicada en 1899 e logo reescrita como “El yermo de las almas”, procede un elemento substancial para a súa concepción artística futura, que xa está rigorosamente plasmado na primitiva versión do *Portrait of the Artist as a Young Man*, titulada *Stephen Hero*, de arredor de 1903.

Refírome ó que James Joyce chamaba *epifanías*, revelacións ou manifestacións de algo transcendente a partir dun feito cotián, a simple vista banal. “Any object, intensely regarded —lemos en *Ulysses* (Penguin Books, Harmondsworth, 1978, p. 413)— may be a gate of access to the incorruptible con of the gods”. A tarefa do novelista era, segundo o escritor, simplemente

percibir e expresar esas “epifanías”, xa afectasen a un só individuo, coma no *Portrait...*, xa a toda a humanidade, coma no propio *Ulysses*. En *La lámpara maravillosa*, Valle-Inclán destaca con énfase a seguinte máxima: “CUANDO SE ROMPEN LAS NORMAS DEL TIEMPO, EL INSTANTE MÁS PEQUEÑO SE RASGA COMO UN VIENTRE PREÑADO DE ETERNIDAD”. Para el, coma para o seu colega dublinés, “el poeta reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una divina alusión cargada de significados”, porque “en cada día, en cada hora, en el más ligero momento, se perpetúa una alusión eterna” (o. c., t. I, Rúa Nova, Madrid, 1944, pp. 786 e 878). Tales “epifanías”, baixo outras denominacións como as de “instante”, “impresión”, “momento”, “reminiscencia”, etc., constitúen unha das constantes estéticas que conectan máis intimamente con Joyce e con Valle-Inclán a outros escritores do *Modernism(o)* europeo, como Proust, Virginia Woolf, Unamuno, Huxley, Gide ou Azorín.

América (e Filipinas), España e Europa eran, pois, os escenarios do drama. Unha España que se ve incapaz, como potencia colonial, ante a emerxencia dos Estados Unidos e que, na conciencia da súa *intelligentsia*, é considerada, ó xeito de Valle-Inclán, como un esperpento da cultura europea. E, sen embargo, a revisión de todos aqueles procesos á que estamos a asistir vén demostrarnos que España

era xa, daquela, unha parte de Europa, iso si, con algunhas peculiaridades como as que poidan diferenciala agora tanto no terreo político coma no económico, o social e, por suposto, o estético e literario.

A liquidación dos restos do seu imperio correspondía a unha tendencia común á doutros países do continente, que máis tarde ou máis cedo pasarían polo mesmo transo que a España de 1898. Pola súa parte, tal e como Santos Juliá (1996, pp. 19-21) nos resume, José Luis García Delgado insistiu en que é imposible, no económico, considera-la experiencia española daqueles anos da fin do século atípica no marco europeo. O país estase urbanizando, desenvolve unha clase empresarial significativa e incrementa o peso das categorías profesionais fronte ó campesiñado, segundo estudiou entre outros Francisco Villacorta. José Varela Ortega, pola súa banda, destacou que a Restauración propiciou un réxime liberal clásico do XIX, que España “era un país occidental, una sociedad política donde las libertades básicas estaban reconocidas por la Constitución [...] un sistema que respetaba, si no la independencia, sí la separación de poderes”, mentres que Juan Pablo Fusi reivindicou os políticos do momento como persoas de notable formación, bo sentido de Estado e do Goberno.

No cultural, é incuestionable que foi aquela, como a titulou José Carlos

Mainer nun importante libro, unha Idade de Prata, de gran florecemento non só da literatura, as artes plásticas e a música, senón tamén no terreo científico e da comunicación. Fronte á “dolor de España”, a súa europeización e outras místicas, todo se pode resumir nesta conclusión de Santos Juliá (1996, p. 21): “En la reciente producción de historia económica, cultural y política sobre los siglos XIX y XX es perceptible un deslizamiento de la representación del pasado español como anomalía, dolor o fracaso hacia una nueva perspectiva que resalta la similitud del desarrollo económico, de la cultura y del sistema político con procesos que han tenido lugar antes o después en diversas regiones europeas”.

Eu participo do mesmo pensamento no que ó noso movemento literario da época se refire, e así o fixen valer en medios internacionais desde hai quince anos. A literatura da chamada xeración do 98, que tantas veces se confrontou co modernismo iberoamericano de Rubén Darío, só se entende cabalmente á luz desoutro *Modernism(o)* que representou o vasto movemento continental de profunda renovación artística, definido nos primeiros anos sesenta por Harry Levin e estudiado quince anos máis tarde por Malcolm Bradbury e James McFarlane.

Cabe establecer, a este respecto, unha diferenciación moi clara. O primeiro dos modernismos mencionados

é a resposta hispanoamericana ó parnasianismo e o simbolismo franceses, en reacción ó naturalismo e o positivismo posrománticos. Rubén Darío utiliza o termo por primeira vez en 1888, ano do seu libro *Azul*, pero con anterioridade, entre 1875 e 1882, José Martí e M. Gutiérrez Nájera xa o propugnaran. A súa vixencia lévase ata 1916, ano da morte de Rubén, e no balance final atribúeselle como o seu grande obxectivo a ruptura co prosaísmo e a vulgaridade da cultura burguesa e a busca dunha linguaxe poética baseada no culto supremo á beleza e nunha esixencia artística depurada.

Fronte a este movemento hispánico de ámbalas beiras do Atlántico, o outro *Modernism(o)* representa o experimento e a vangarda prevalecente en Europa entre a primeira e a segunda guerra mundiais. Trátase dun fenómeno esencialmente internacional que estende o seu “historical center of gravity” desde 1900 ata 1940, segundo un dos seus máis destacados estudiosos, Ricardo J. Quinones (1985, p. 17). Algunhas das características substanciais con que se define estoutro modernismo, que non coincide, como se ve, nin cronolóxica nin esteticamente co hispánico, axústanse tanto á cerna artística dun Valle, un Baroja, un Unamuno, un Azorín ou un Machado coma á de James Joyce, Proust, Mann, Gide, Pirandello, Wedeking, Svevo, Hesse, Pound, Rilke, Virginia Woolf, Hauptmann, Jarry e os demais

“modernistas”: fusión do simbolismo e o naturalismo, autoconsciencia, relativismo, distorsión estética da realidade, busca da totalidade, fragmentarismo, manipulación da literatura do pasado... E de xeito moi destacable, a tensión entre o apolíneo e o dionisiaco de Nietzsche, o pensador máis influente do momento entre os escritores españois, como estudiou atinadamente Gonzalo Sobejano (1967), ó mesmo tempo que “prototipo y profeta del Modernismo” segundo Ricardo J. Quinones (1985, p. 8). Poderemos así libera-los nosos escritores das súas ataduras localistas situándoos nun ámbito máis amplo do que son acredores.

No canto dunha consideración global do 98 como emblema da crise provocada pola perda das derradeiras colonias americanas nunha España vista como a primeira avanzada africana ante unha inalcanzable Europa, os nosos estudos literarios deben profundar nestoutra perspectiva: a da crise dun estado europeo só en parte atribuíble á perda do seu imperio, que no ideolóxico leva a cuestiona-los fundamentos da súa historia e da súa personalidade en termos pouco afortunados, pero que no literario constribúe a integra-los nosos escritores, coas singularidades que en todo caso lles son propias nese vasto movemento do *Modernism(o)* cosmopolita.

Logo de trazar, páxinas atrás, os paralelismos entre o irlandés Joyce e o

galego Valle-Inclán que aboan esta hipótese de traballo, cómpre agora que fagámo-lo propio co vasco Pío Baroja e o novelista de Lübeck Thomas Mann. En particular, deterémonos na súa novela de 1924, *Der Zauberberg* e na triloxía barojiana *Agonías de nuestro tiempo*, composta por *El gran torbellino del mundo* (1926), *Las veleidades de la fortuna* e *Los amores tardíos*, ambas publicadas ó ano seguinte da súa redacción, en 1927.

A esa triloxía hai que engadir, nos anos 20 de Baroja, a titulada *El mar*, á que se acostuma incorporar outra novela anterior que se conta entre as obras mestras de Pío Baroja e entre os seus libros máis celebrados: *Las inquietudes de Shanti Andía*, aparecida doce anos antes ca *El laberinto de las sirenas*. Tense posto en dúbida, e non só a raíz deste caso concreto, a agrupación en triloxías que o propio novelista estableceu, pois estudiosos como Mary Lee Bretz (1979, p. 10) e outros non atopan nelas coherencia suficiente en canto á cronoloxía e a súa unidade temática ou argumental. Pouco se pode obxectar, sen embargo, a este respecto nas dúas series ás que nos estamos a referir, salvo o anticipo temporal de *Las inquietudes de Shanti Andía* que se encadra, pola súa data de redacción e publicación, no primeiro dos dous grandes ciclos que o novelista admitiu no desenvolvemento da súa carreira, ó situa-lo momento de transición no final da guerra de 1914. Deste

xeito, no seu criterio, a unha época de “violencia, de arrogancia y de nostalgia” seguiría outra de “historicismo, de crítica, de ironía y de cierto mariposeo sobre las ideas y sobre las cosas” (Baroja, 1947, p. 832). Precisamente a triloxía *Agonías de nuestro tiempo* resulta arquetípica desta segunda época, tan próxima ás inquedanzas de Mann, de Hesse, de Huxley ou de Gide.

Fora 1911 un ano singularmente destacado na fecunda traxectoria novelística de don Pío, pola aparición consecutiva de dúas das súas obras máis importantes. Unha delas é *Las inquietudes de Shanti Andía*; a segunda, *El árbol de la ciencia*, para moitos a máis representativa non só da personalidade esencial do seu autor, senón tamén do chamado “espírito do 98”, que dá corpo á súa angustiosa crise nihilista na figura de Andrés Hurtado, protagonista emblemático do momento histórico e literario daquela xeración, á vez que se nos manifesta como precursor doutro auténtico *alter ego* de Baroja, José Larrañaga, que protagoniza *Agonías de nuestro tiempo* encarnando alí un pesimismo radical solidario do de Hurtado, pero agora nun escenario xa non exclusivamente español, senón pertencente á Europa traumatizada da posguerra. É salientable que os estudiosos do *Modernism(o)* rexistran como un trazo peculiar da súa literatura a presenza dos “negative heroes”, entre os que Ricardo J. Quinones



Pío Baroja. Óleo de Genaro Lahuerta.

(1985, p. 249) menciona recisamente o Hans Castorp, o Gustav von Aschenbach e o Thomas Buddenbrook de Mann, o Leopold Bloom de Joyce, o Marcel de Proust e os de Franz Kafka en xeral.

Se liñas atrás aludiamos á notable diferenza de formulación entre as dúas novelas barojianas de 1911, pois *El árbol de la ciencia* representaba a crise intelectual e persoal dun protagonista representativo de toda unha xeración de españois e *Las inquietudes de Shanti Andía* vén ser, pola contra, unha verdadeira “novela de aventuras”, non resulta imposible agora explicalo porqué da súa creación e aparición simultánea. Hai que facer nota-lo auxe inusitado que as narracións de acción e peripecias experimentan nos derradeiros anos do século XIX en toda Europa, pero singularmente en Inglaterra, fenómeno que debe relacionarse coa creba modernista do racionalismo ata daquela imperante e a apertura intelectual cara a novas doutrinas irracionalistas e voluntaristas; destas últimas, como é ben sabido, son expoñentes máximos Schopenhauer e Nietzsche, os dous filósofos máis influentes do chamado “espírito do 98” español que ten en *Camino de perfección* e *El árbol de la ciencia* de Baroja e *La voluntad* de Azorín as súas manifestacións narrativas máis cabais. Este novo talante de pensamento xustifica, pois, o culto literario pola acción, pola aventura e

polo peregrino ou insólito que encontrou en Miguel de Cervantes o gran modelo para o xénero que desde o século XVIII os ingleses coñecían como *romance*, para contraponelo á outra modalidade realista e costumista denominada *novel*.

Nestas obras das que tratamos, Baroja fai certa unha das súas constantes literarias que é doado relacionar co *Modernism(o)*: a tendencia a incorporar ós seus discursos narrativos propiamente ditos outros elementos paratextuais que, a xeito de prefacios, notas ou fragmentos interpolados —como vemos en *Agonías de nuestro tiempo*— orientan o lector acerca da intencionalidade do escritor, cando non enmarcan a fenomenicidade da súa obra, a súa xustificación material en canto texto. Pois ben, esa última función cumprea na antesala de *El laberinto de las sirenas* o prólogo rotulado como “Casi una fantasía antropológica” precedido dunha “Conversación preliminar” entre o novelista e unha dama italiana, Demetria, “Duchessa de S.”, que coinciden no seu gusto por “una literatura que haga olvidar un poco la vulgaridad de la vida cotidiana [...], una literatura de fantasía, de imaginación” (Baroja, 1987, páxina 1164), pouco cultivada polos meridionais debido á súa carencia desta última facultade, segundo manifesta o escritor.

Esa variedade de posibilidades narrativas propiciada pola distinción

inglesa entre *romance* e *novel* (que atopamos xa en 1785 cando Clara Reeve publicou en Colchester o seu libro *The Progress of Romance, through Times, Countries, and Manners*) está moi de acordo, por outra parte, coa teoría do xénero exposta por Baroja, en aberta discrepancia con Ortega y Gasset, por medio do seu "Prólogo casi doctrinal sobre la novela" que precede a un dos títulos da serie *Memorias de un hombre de acción*, concretamente *La nave de los locos*, aparecido en 1925, é dicir, no mesmo fecundo decenio barojiano das series *El mar* e *Agonías de nuestro tiempo* e un ano despois de *La montaña mágica* de Thomas Mann. Pois Baroja, coma outros modernistas, tales Virginia Woolf, Huxley, Gide ou Proust, escribiu novelas pero tamén acerca de cómo e por qué as escribía.

Confesa alí o noso autor a súa total oposición a postulados orteguianos como o de que o único valor narrativo sexa o técnico, por esgotamento das posibilidades de inventar fábulas novas; ou o da asepsia do relato, entregado á banalidade con renuncia expresa ó excepcional, o extraordinario ou transcendente. Ben ó contrario, Baroja maniféstase firme defensor do ensaio polo ensaio na literatura, e da reivindicación da mesma como actividade lúdica. Contra o dogmatismo de Ortega e Gasset, o narrador vasco non cre que haxa *un tipo único de novela*:

"La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente" (R. Gullón, 1974, p. 74). E a súa propia práctica do xénero neses mesmos anos vén a demostralo, pois, como imos ver de seguida, converte a súa triloxía *Agonías de nuestro tiempo* nun discurso narrativo fundamentalmente de ideas, e coas continuacións de *Las inquietudes de Shanti Andía* rende culto ós valores imaxinativos. Nos desenvolvementos argumentais destas últimas non faltan episodios característicos do *romance* desde as súas primeiras plasmacións a cargo de Jámbulo, Antonio Diógenes, Longo de Lesbos, Caritón de Afrodisias, Heliodoro ou Aquiles Tacio, variantes todos eles do que Aristóteles define na súa *Poética* como *peripecias*, ou cambios bruscos e inesperados na liña da acción, e *anagnórise* (ou *agnicións*), isto é, cambios "desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio".

Efectivamente, nos *romances* configurados polas historias de Shanti, de Juan de Aguirre, de Galardi, de John Stuart, de O'Neil, dos Embil e de Chimista, hai *peripecias* de viaxe, rapto, duelo, tifóns, naufraxios fortuítos, forzosos ou provocados, tempestades, tesouros, encarceramentos, fuxidas, combates singulares,

consellos de guerra, herdanzas inesperadas, motíns, maremotos, furacáns, asasinatos e atentados (por medio dun paquete-bomba, incluso). E como algúns personaxes mudan con facilidade de nome, ata o extremo, como ocorre en Tristán de Ugarte e Juan de Aguirre, de intercambia-las súas identidades, prodúcense recoñecementos entre pai e fillo, tíos e sobriños, e irmáns ou curmáns entre si.

A este respecto, destaca no conxunto das catro novelas do mar outro trazo que se compadece á perfección co individualismo sen concesións defendido polo seu autor e por outros modernistas. Refírome a que todas elas son, ante todo, novelas "de personaxes" singulares e insólitos na maioría dos casos.

Para Shanti Andía, "las condiciones en que se desliza la vida actual hacen a la mayoría de la gente opaca y sin interés. Hoy, a casi nadie le ocurre algo digno de ser contado. La generalidad de los hombres nadamos en el océano de la vulgaridad" (Baroja, 1987, p. 997), que é o substrato do realismo novelístico segundo Clara Reeve apuntaba en 1785 e a gran maioría dos cultivadores do xénero narrativo no século XIX demostraron cumpridamente. E iso foi o que, en definitiva, espertou neste protagonista "la gana de escribir": recrear aventuras, peripecias, escenarios e, sobre todo, personaxes por el vividos ou coñecidos que,

velados na néboa da lembranza, viñan contradici-la súa constatación decepcionante de que "la sociedad va uniformando la vida, las ideas, las aspiraciones de todos" (Baroja, 1987, p. 997).

Pero se unha destas criaturas barojianas leva a palma, é sen dúbida José Chimista. Baroja serviuse a este respecto do diario manuscrito dun piloto vasco real, o capitán Abaroa, un home marcado polo pesimismo e o amargor, pois tódalas súas andanzas mariñeiras, e en especial as que realizou como negreiro, concluíran en rotundos fracasos. Ese pesimismo esencial non resulta en nada alleo ó mundo de Baroja nin ó do *Modernism(o)*, que o encarnará maxistralmente, máis en clave das ideas ca na das vivencias, no protagonista da triloxía *Agonías de nuestro tiempo*, José Larrañaga, despois de telo feito para a serie "El Mar" no máis novo dos dous Ignacios Embil. Mais para contrapesa-la súa figura grisalla, Baroja recorre a Chimista, como se fai explícito no capítulo III da primeira parte de *Los pilotos de altura*. Embil recoñécese alí como a antítese da epopea, todo o contrario do que era Chimista. E o cronista Cincúnegui remacha con este parágrafo: "Lo que en Embil era oficio, en Chimista fue aventura; lo que en uno corriente y frecuente, en el otro raro. Lo que en uno tomó el carácter de vulgar y cotidiano, en el otro apareció como extraordinario y anormal" (Baroja, 1987, páxina 1352).

Para maior claridade, no prólogo a *La estrella del capitán Chimista* figura unha carta dun antropólogo e profesor alemán, dirixida a Cincúnegui, onde teoriza acerca dos vascos en clave nietzscheana, oculta baixo o veo da diferenciación entre os "hijos de Urtzi" e os de "Jaungoicoa". O primeiro é heroe autóctono, dionisiaco e de sangue quente. O segundo, encubertamente semítico, marca a pauta da discreción e o sentido práctico; nunha palabra, do apolíneo: "Los amigos de Urtzi, los marinos, los guerrilleros, los ferrones, la gente exaltada, esperan todo de sí mismos. Los amigos de Jaungoicoa, los clérigos, los burgueses, los abogados, los notarios, los tenderos y los prestamistas, esperan más de las leyes que de su brío".

Dun tempo para esta parte a crítica sobre Baroja, que non acadou aínda todo o desenvolvemento cuantitativo e cualitativo digno do autor, reparou por fin na triloxía *Agonías de nuestro tiempo*, merecente dunha atención que ata entón a penas se lle prestara. Á parte da coincidencia cronolóxica coa triloxía *El mar* e malia a pertenza de cada unha destas dúas series ás dúas liñas que o propio Baroja establecía na súa traxectoria como novelista, a da aventura e a da reflexión, é destacable a complementariedade que nos ofrecen en relación a unha das características máis destacables de Pío Baroja: o seu cosmopolitismo, en absoluto enfrontado coa súa fidelidade ó País Vasco e á

problemática xeral española que tanto preocupou os escritores da súa xeración. Neste sentido, é de destacar que o protagonista de *Agonías de nuestro tiempo* sostén na primeira das súas novelas que "el vascongado es el alcaide del castellano; es decir, que casi todas las condiciones buenas y malas de los castellanos están más concentradas en el vasco" (Baroja, 1978, páxina 1080).

El gran torbellino del mundo, *Las veleidades de la fortuna* e *Los amores tardíos* constitúen un ciclo narrativo moi trabado, e o protagonista indiscutible é José Larrañaga, personaxe característico equiparable a outros que nas súas respectivas novelas desempeñan a función de *alter ego* do autor, como é o caso do xa citado Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia*, que comparte con Larrañaga o nihilismo metafísico, ou o Luis Murguía de *La sensualidad pervertida*, onde o escritor aborda o asunto da vida sentimental e amorosa que tamén preocupa a Larrañaga.

En poucas palabras poderíase definir *Agonías de nuestro tiempo* como unha novela intelectual, de ideas, o que en canto á forma determina unha estrutura fundamentalmente dialoxística. Desenvolvida itinerantemente nun escenario centroeuropeo, que comprende Francia, Holanda, Dinamarca, Austria, Alemaña e Suíza, o seu lene fío argumental cónguese ós

dobremente frustrados amores de José Larrañaga e a súa curmá Pepita, pola que non loitou no seu día para facela a súa esposa e á que non consegue finalmente arredar do seu marido infiel, Fernando. Sobra dicir que este componente erótico asoma nas páxinas da triloxía con suma contención e recato, ata o extremo de que o único encontro físico entre José e Pepita se elide deliberadamente en *Los amores tardíos*. Á marxe dunha aventura de sórdido final coa holandesa Margot, Larrañaga vincúlase afectivamente a unha pobre moza alemana, Elena Baur, *Nelly*, á que protexe de xeito desinteresado ata que a enfermidade a mirra de vez, deixándoo sen “uno de los puntales de su vida”. Neste sentido, o amor, lonxe de representa-la plenitude dionisiaca, vén a ser unha agonía máis das que angustian a condición humana, tal e como o novelista a describe a partir de José Larrañaga, misántropo paradigmático.

Larrañaga pertencía tamén á estirpe dos pilotos vascos dos que tan cumprida conta nos dá a serie *El mar*, pero renunciou a este oficio aventureiro para encargarse da representación en Rotterdam da compañía naval bilbaína do seu tío Juan Larrañaga, pai de Pepita. O seu xefe, e en xeral a súa familia, non o teñen en grande estima, por consideralo unha especie de filósofo excéntrico, un *chocholo* que ata escribe artigos nos xornais. Gran lector de filosofía, pero tamén —coma

Baroja— de literatura folletinesca, o seu talante pausado e un chisco abúlico une unha condición que facilita extraordinariamente o diálogo característico destas novelas: como se di en *Las veleidades de la fortuna*, Larrañaga é mestre en “el hacer hablar a los demás. Le interesaban los pequeños detalles de la vida de los otros y sabía dirigir preguntas oportunas y escuchar” (Baroja, 1978, páxina 1267).

Novela, pois, amorosa, de ideas e de viaxes. Pero todo iso nun marco de extraordinaria relevancia: a Europa traumatizada de entreguerras. Nisto reside, penso, o máximo valor de *Agonías de nuestro tiempo*. Pío Baroja, en tantos outros dos seus textos escudriñador, coma os intelectuais do 98, da crise española contemporánea aborda aquí, desde esa perspectiva, a outra gran crise, a dunha Europa desfeita por unha guerra atroz, mais non por iso menos perceptible como unha entidade con personalidade propia, en gran medida fundamentada nunha tradición cultural compartida. É difícil, neste sentido, encontrar entre os nosos a un escritor máis esforzado ca Baroja por acadar un punto de vista paneuropeo, loitando contra o que na descrición dun faladoiro en Manila de *La estrella del capitán Chimista* se afirma: “No cabe duda que, aunque uno encuentre defectos a sus paisanos, con ellos es donde se está mejor, porque tienen con uno la comunidad de ideas, de instintos, de intereses, de cualidades y de

defectos. No hay internacionalismo que valga". Idea sobre a que Baroja volve ó principio da segunda parte de *El laberinto de las sirenas*: "Esta incompreensión del hombre de un país por la gente de otro es eterna, y quizá lo sea siempre, por mucho que avance el cosmopolitismo" (Baroja, 1987, páxina 1251).

No caso de *Agonías de nuestro tiempo* as ligazóns autobiográficas, directas ou indirectas, que se poden establecer entre o mundo da ficción e o universo do escritor son extraordinariamente intensas, comezando polo feito de que, a diferencia do que ocorría coas catro novelas do mar, aquí Baroja coñeceu directamente os escenarios polos que transcorre o periplo centroeuropeo de José Larrañaga. De 1899 data a primeira viaxe do escritor a París, que volverá reiteradas veces a esta capital da europa da cultura, eixe do *Modernism(o)* segundo Levin, onde Baroja pasa parte da Guerra Civil Española. Pero será precisamente 1926 o seu ano máis viaxeiro, por Alemaña, Holanda e Dinamarca en compañía do seu amigo Paul Schmitz, un suízo profundamente nietzscheano que acabará abrazando o nazismo e que inspirará na triloxía o personaxe do deputado de Berna, Paul Stolz. Sen que caiba atribuírle a José Larrañaga ningunha simpatía por Mussolini, que asoma xa nestas novelas, é notable a presenza nelas dun reiterado discurso antisemítico, reflexo dun estado de opinión que cristalizará

na traxedia do Holocausto. E en relación á influencia de Nietzsche, en *Las veleidades de la fortuna* queda perfectamente claro que Stolz era o seu partidario acérrimo mentres que Larrañaga lle retrucaba deste teor: "Yo nunca he sido nietzscheano [...] Toda la parte afirmativa de Nietzsche: aristocratismo, clasicismo, superhombrismo, me ha parecido aparatosa y huera, quincalletería, tendencia a lo kolosal. Zaratustra no me gusta nada; es como una ópera de Wagner. La parte crítica de Nietzsche es lo que a veces me ha parecido bien" (Baroja, 1978, páxina 1260).

Outra fonte autobiográfica que merece mención á parte vénnos dada polas "memorias familiares" de Julio Caro Baroja (1972, p. 82), onde se vinculan os escenarios, personaxes e conversas desta triloxía co salón da marquesa de Villavieja, que reunía na súa casa de Madrid políticos, aristócratas, escritores, intelectuais e xente do mundo daqueles anos da inmediata posguerra. Baroja tratouna, así mesmo, en Biarritz, París e na súa casa de Vera de Bidasoa. Pero non menos importancia ten, a este respecto, a vinculación de *Agonías de nuestro tiempo* coa vertente máis filosófica da biblioteca barojiana, aínda conservada en Itzea e presidida por retratos de personaxes ilustres, entre os que figuran Kant e Schopenhauer.

Porque ademais da literatura novelística, folletinesca e de viaxes por

unha parte, e da erudición histórico-geográfica por outra sen as que non se pode entender *Shanti Andía* e *El mar*, o pensamento e a creación literaria de Pío Baroja dependen en gran medida das súas lecturas filosóficas, realizadas tanto en español coma en francés, de Nietzsche, Schopenhauer, Claude Bernard, Kant, Bergson e tantos outros. Como se aclarou xa dabondo, don Pío fixo súa a tensión entre o racionalismo materialista, reforzado polo positivismo científico do século XIX, e o retorno ó idealismo filosófico, ou mesmo ó raciovitalismo, o que explica o pesimismo lindeiro coa misantropía fatalista de Larrañaga e outros dos seus personaxes, encadrables na categoría dos "negative heroes" do *Modernism(o)*.

Esa tensión xa abrochara, o mesmo ano de *Las inquietudes de Shanti Andía*, na novela protagonizada por Hurtado. Alí atribúeselle a Kant a proeza de denunciar e destruí-lo que se denomina "la gran mentira greco-semítica", consistente en propoñer como camiño cara á felicidade o abandono do "árbol de la ciencia" a prol do "árbol de la vida", abrazando con tódalas súas consecuencias o tronco do primeiro como única razón do ser. E así, para o José Larrañaga de *Las veleidades de la fortuna*, Kant "es como el alma de la Europa culta, lo más alto que ha producido el mundo moderno en el pensamiento, una cima que probablemente nadie ya pasará" (Baroja, 1978, páxina 1220).

Mais non se tocaría o fondo filosófico de *Agonías de nuestro tiempo* sen aborda-lo tema do existencialismo, que tan vividamente se formulou nas dúas posguerras mundiais do noso século e que, sobre todo en *El gran torbellino del mundo*, nos chega da man do filósofo danés Soren Kierkegaard, acerca do que falan a treu Larrañaga e o seu amigo Olsen durante a súa visita a Xutlandia. O protagonista amósase interesado por el, mentres que Olsen, un kantiano irreductible, ridiculízao con frases como "él pensaba que era un Sócrates y era a lo más un San Ignacio de Loyola del Norte" (Baroja, 1978, páxina 1115). Máis adiante, noutra conversa co mestre Sinding, reconéceselle un renovado protagonismo na reacción antipositivista e relixiosa provocada por "la catástrofe cultural de esta guerra", e na derradeira páxina desta primeira novela da triloxía, Larrañaga, esnaquizado pola morte de Nelly, encontra que a desesperación do teólogo danés en vez de magalo máis, depáralle consolo. Non faltaron, pois, opinións críticas tendentes a presentar a José Larrañaga como unha especie de heroe existencialista barojiano (véxase a contribución de Arnold L. Kerson nas *Actas del VIII Congreso de la A.I.H.*, Itsmo, Madrid, 1986, t. II, pp. 69-76), actitude filosófica da que participa tamén Nelly, que busca unha existencia auténtica, non alleada, que ó cabo devén nunha paixón sen sentido.

Pero cometeríamos un erro reduccionista se centrasemos en Kant

e Kierkegaard, na árbore da ciencia ou na árbore da existencia, o durame desta case que descoñecida triloxía barojiana. O seu xusto valor alcánzase desde dúas perspectivas, ámbalas dúas descoidadas ata o de agora: a da súa estricta contemporaneidade dos anos vinte, e a da súa relectura neste remate de século europeo.

Os protagonistas de Baroja tratan, ademais dos mencionados, doutros autores da máis absoluta actualidade entón, como Bergson, Einstein coa súa teoría da relatividade e, moi especialmente, Freud e a psicanálise. En canto á literatura, é sobre todo Marcel Proust o que merece a súa atención, e a suma de todos estes síntomas fainos lembralo ambiente característico doutras novelas intelectuais europeas que, como *La montaña mágica* de Thomas Mann (1924), se consideran representativas do *Modernism(o)* continental, que non debe confundirse co modernismo característico das literaturas iberoamericanas.

De feito, non resulta nada difícil poñer en común, como xa o fixemos con Joyce y Valle, este Thomas Mann de 1924 e a triloxía de Baroja publicada pouco despois, en 1926 e 1927.

Der Zauberberg é tamén unha extensa novela de ideas, na que se traza o proceso de aprendizaxe de Hans Castorp, un adiñeirado mozo hamburgoés, enxeñeiro naval acabado de gra-

duar, que viaxa ó sanatorio internacional Berghof, próximo a Davos Platz, no cantón alpino dos Grisóns, co fin de pasar alí tres semanas de descanso facéndolle compañía ó seu primo, Joachim Ziemssen, un militar internado por mor da tise.

Este sanatorio antituberculoso, no que se reúnen pacientes de toda Europa e ata de América, constitúe un mundo á parte no que todo cambia en relación á chaira. No tempo que permanece alí, a saúde de Hans reséntese e os doutores Behrens e Krokovski diagnosticaríanlle a mesma enfermidade, o que o obriga a ficar internado no sanatorio, onde xa se adaptara perfectamente ó réxime de vida por solidariedade co seu primo. A este, por certo, non lle era tan doado facelo, dado o seu carácter menos contemplativo, de verdadeiro home de acción. E durante sete anos residirá alí ata reintegrarse á vida cidadá cando se produce o asasinato do Arquiduque de Saraievo, espoleta da Primeira Guerra Mundial na que Hans se vira envolto.

Durante eses sete anos prodúcese unha serie mínima de sucesos importantes na vida de Castorp, pero consúmase a súa verdadeira aprendizaxe intelectual e espiritual. Para Hans, o réxime de Berghof resulta, sen embargo, fascinante; non é así para seu curmán o militar, que por precipita-la súa marcha en contra do criterio médico, terá que regresar para morrer alí. Este



Thomas Mann.

será o maior acontecemento experimentado por Hans, xunto co seu namoramento nunca totalmente correspondido por outra paciente, Madame Claudia Chauchat. A dama, despois de abandona-lo hospital regresará a el acompañada do holandés Mynheer Peeperkorn, o seu amante, que morrerá tamén alí.

Este personaxe de Peeperkorn é un vitalista profundo, home de mundo e os seus praceres, o máis acusado contrapunto doutros dous enfermos con posicións tamén encontradas entre si, cara ós cales, alternativamente, se inclinará a incipiente sensibilidade intelectual de Hans: o racionalista, humanista e librepensador italiano Settembrini, e o xesuíta Leon Naptha, reflexo da paixón e o irracionalismo relixioso. A súa dialéctica, sempre áspera, rematará por se agrear e desembocar nun duelo no que Settembrini dispara ó aire e, rabioso por isto, Naptha suicídase.

Pouco máis hai que salientar: as sesións ocultistas e espiritistas ás que Hans acode, dirixidas polo doutor Krovovski, nas que conxuran o seu primo xa morto; a condescendencia caritativa con que Hans acompaña os enfermos desafiuzados como a moza enferma Kaqreb Karstedt; a visita do seu tío James Tienappel, que é o seu titor e administra os seus caudais desde a súa pronta orfandade; a súa boa relación cun ser insignificante,

Fernando Wehsac, namorado de Claudia, que o admira por consideralo o seu favorito ata a chegada do holandés, etc. Pero o que fai desta novela un dos piares do *Modernism(o)* é que constituía toda ela unha constante digresión sobre o tempo como concepto puro, como manifestación do relativismo e como elemento fundamental da ordenación narrativa, na liña apuntada por Ricardo J. Quinones (1985, p. 6). Entre nosoutros, esta nova concepción temporal é un elemento sumamente significativo, sobre todo en Valle, Azorín e Machado. Por outra parte, a incidencia que o novo tratamento do tempo ten nas expresións novelísticas do *Modernism(o)* foi obxecto dun libro meu anterior á xeneralización, en España, deste tipo de enfoque: *Estructura y tiempo reducido en la novela* (Villanueva, 1977).

Pois ben, desde obras de conxunto como a de Malcolm Bradbury e James McFarlane, os estudiosos deste riquísimo movemento supranacional, que acadou o seu auxe no período comprendido entre as dúas guerras mundiais, admiten a presenza de escritores españois como Unamuno ou Juan Ramón Jiménez xunto ós grandes nomes daquel "modernismo", Joyce, Proust, Mann, Brecht, Gide, Pirandello, Wedeking, Svevo, Hesse, Pound, Rilke, Virginia Woolf, Hauptmann, Jarry, etc. Pero a nómina española está incompleta sen un Valle-Inclán, como tamén o estará sen o Pío

Baroja de *Agonías de nuestro tiempo*, triloxía perfectamente inmersa na gran crise que o *Modernism(o)* representa. Pero igualmente resultan válidas para comprender estas obras do noso novelista, trazos modernistas tan definidos como a fusión do simbolismo e o naturalismo, a autoconsciencia do escritor perceptible nos seus reiterados prólogos barojianos, o relativismo extremo que Larrañaga defende diante dunha duquesa española en *Las veleidades de la fortuna*, e, sobre todo, no fragmentarismo dunha narración dialogada, na que os asuntos cambian sen solución de continuidade e as anécdotas argumentais se suceden mecanicamente en capítulos sempre precedidos de textos máis breves, de carácter misceláneo, sen que falten os rexistros líricos, remisibles a un narrador xeral que é presentado no prólogo de *El gran torbellino del mundo*, bo exemplo desa autoconsciencia hai un momento reivindicada.

Con toda a cautela que esixe a condición libérrima de Baroja, tan remiso a encadra-la súa arte como irreductible a padróns excesivamente ríxidos, o redescubrimento de obras súas como *Agonías de nuestro tiempo*, deben contribuír a liberalo do lastre provincial do noventa e oito, situándoo, xunto a outros escritores españois da súa época, nun ámbito máis amplo, como reclaman as súas soberbias estaturas de creadores e renovadores literarios. Ese ámbito é de referencia europea, o que

cobra hoxe en día un extraordinario valor se reparamos na profunda vivencia da realidade de Europa que Baroja tiña. En *Las veleidades de la fortuna* Larrañaga participa en Zúric en varios faladoiros con Stolz, o químico Lenz, o alemán doctor Haller e outros personaxes de diversas nacionalidades, que tratan infinitude de temas intelectuais, políticos, culturais, sociais e históricos relacionados coa situación de Europa, e xustifícase todo isto do seguinte xeito: "El poder hablar y entenderse con hombres de otros países me da la impresión de que aún somos europeos, no asnos de noria que dan siempre la misma vuelta" (Baroja, 1978, páxina 1237).

Esa vivencia de Europa como un espacio de encontro e como unha cultura en comunicación gracias a unha realidade xeográfica, máis alá das diferencias étnicas ou relixiosas, está ben viva no talante de Larrañaga, que lles agradece ós Austria que conservaran europea a España depurándoa de elementos semíticos e africanos. Larrañaga rexeita que os españois teñan que pedir permiso para considerárense europeos ou o sexan de segunda, "porque el cretino de los Alpes o el habitante de las Hurdes, por torpes que sean, no pueden dejar de ser de Europa" (Baroja, 1978, páxina 1257).

Sobre este aspecto, resulta moi útil interpretar semellantes ideas de Baroja coa seguinte afirmación de Ricardo J. Quinones (1985, p.94):

"Rather than by concentration the Modernists could be typified by dispersal, geographic as well as psychic. The cosmopolitanism than the early Nietzsche deplored would become an identifying feature of the social backgrounds of the Modernists as it is of their characters and creations [...] The basic disruption of historical values leads to a spatial fluidity, and international mixing that unsettles purely national identification". Porque para tódolos modernistas, como tamén para Valle e Baroja, "successful liberation from historical values seems to require spatial removal".

Resulta, por último, extraordinariamente suxectivo para os lectores de hoxe comprobar cómo Pío Baroja, ó debater sobre a crise da modernidade naqueles anos vinte da Europa de entreguerras, achega elementos do que poderíamos denominar unha especie de diagnóstico visionario do futuro en que nós estamos precisamente agora instalados. É evidente, por exemplo, a súa anticipación do que hoxe coñecemos como "a aldea global" cando Larrañaga lle confesa a Pepita que a vida se está volvendo igual en tódalas partes, gracias á utilización das mesmas técnicas, a aplicación das mesmas prácticas e a difusión ecuménica das mesmas películas e cancións. Iso significará, inevitablemente, unha americanización de Europa e a perda parcial do seu carácter singular. Vaticina a industrialización da arte e a literatura que

alcanzan o seu cénit na nosa posmodernidade, e vincula este proceso á expansión da democracia, responsable tamén da hipertrofia de "la charlatanería" e "el reclamo", isto é, a publicidade. A economía e a estatística dirixirán a vida das xentes, ás que se lles poderán controlar ó máximo os movementos, e o Estado, como Ogro filantrópico, utilizará a educación para producirlos especialistas unidimensionais que necesite para os seus obxectivos. En *El gran torbellino del mundo*, á altura de 1926, Larrañaga denuncia o desencanto da Revolución Rusa, e cre que con iso "se ha terminado ya, por ahora al menos, el ciclo de las utopías sociales" (Baroja, 1978, páxina 1145). Tan pouco prometedor panorama resúmese no triunfo de "la mecánica y el sport" que se proclama en *Las veleidades de la fortuna* e se reiterará na introducción de *Los pilotos de altura*: "Ya no interesan más que los boxeadores, los corredores, el cine y el automóvil" (Baroja, 1987, páxina 1336).

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Alberich, José (1996): *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja*, Madrid, Alfaguara.

Baroja, Pío (1918): *Páginas escogidas*, Madrid, Editorial Calleja.

— (1919): "Contestación a Mr. Lhande sobre un supuesto plagio", *Revista Internacional de estudios vascos*, X, pp. 206-208.

- (1947): *Obras completas. VIII*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1978): *Obras completas. I*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1987): *Obras completas. II*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Barrow, Leo L. (1971): *Negation in Baroja. A Key to his Novelistic Creativity*, Tucson, The University of Arizona Press.
- Bergasa, Francisco (1973): *Baroja, las mujeres y el sexo*, Madrid, Editora Nacional.
- Bradbury, Malcolm, e James McFarlane (compiladores) (1976): *Modernism. 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin Books.
- Bretz, Mary Lee (1979): *La evolución novelística de Pío Baroja*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- Cardwell, Richard A. (1981): "Modernismo frente a noventa y ocho: The Case of Juan Ramón Jiménez (1899-1909)", en P. Gómez Bedate, editora, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Mayagüez, Universidade de Porto Rico, pp. 119-141.
- (1984): "Myths Ancient and Modern: Modernismo frente a noventa y ocho and the Search for Spain", en R. A. Cardwell, editor, *Essays in Honour of Robert Brian Tate from his Colleagues and Pupils*, Universidade de Nottingham, pp. 9-21.
- (1988): "'Modernismo frente a noventa y ocho': el caso de las *Andanzas* de Unamuno", *Anales de literatura española*, nº 6.
- (1991): "Degeneration, Discourse and Differentiation: *Modernismo frente a 98*", *Reconsidered, Selected Proceedings for the Mid-America Conference on Hispanic Literature*, Universidade de Colorado, Boulder, pp. 29-46.
- (1993): "'Una hermandad de trabajadores espirituales': Los discursos del poder del modernismo en España", en Richard A. Cardwell e Bernard McGuirk, editores, *¿Qué es el modernismo? Nueva e+,-m,-ta. Nuevas lecturas*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 165-198.
- Caro Baroja, Julio (1972): *Los Baroja*, Madrid, Taurus.
- Caro Baroja, Pío (1953): *La soledad de Pío Baroja*, México, edición do autor.
- Ciplijauskaite, Biruté (1972): *Baroja, un estilo*, Madrid, Insula.
- Corrales Egea, José (1969): *Baroja y Francia*, Madrid, Taurus.
- Criado Miguel, Isabel (1974): *Personalidad de Pío Baroja. Trasfondo psicológico de un mundo literario*, Barcelona, Planeta.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1979): *Modernismo frente a Noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX* [1951], Madrid, Espasa-Calpe.
- Fusi, Juan Pablo e Antonio Niño (compiladores) (1997): *Vísperas del 98. Orígenes y antecedentes de la crisis del 98*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- Gullón, Germán e Agnes (compiladores) (1974): *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus.

- González López, Emilio (1971): *El arte narrativo de Pío Baroja: las trilogías*, Nova York, Las Américas.
- Juliá, Santos (1996): "Anomalía, dolor y fracaso de España", *Claves de Razón Práctica*, 66, pp. 10-21.
- Levin, Harry (1966): "What Was Modernism?", en *Refractions. Essays in Comparative Literature*, Nova York, Oxford University Press, pp. 271-295.
- Lhande, Pierre (1919): "Réplica al señor Baroja", *Revista internacional de estudios vascos*, X, pp. 209-212.
- Mainer, José Carlos (1981): *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, segunda edición.
- Marco, José María (1997): *La libertad traicionada. Siete ensayos españoles*, Barcelona, Planeta.
- Martínez Palacio, Javier (compilador) (1974): *Pío Baroja*, Madrid, Taurus.
- Quinones, Ricardo J. (1985): *Mapping Literary Modernism. Time and Development*, Princeton, Princeton University Press.
- Rivera, Haydée (1972): *Pío Baroja y las novelas del mar*, Nova York, Anaya Books Co.
- Sobejano, González (1967): *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos.
- Villanueva, Darío (1994): *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello. Segunda edición revisada, Barcelona, Anthropos.
- (1991a): "Valle-Inclán and James Joyce: from Ulysses to *Lucas de Bohemia*", *Revue de Littérature Comparée*, 1, pp. 45-59.
- (1991b): *El polen de ideas*, Barcelona, PPU.



AS NOVELAS “MENORES” DE TORRENTE Á LUZ DO NEOHISTORICISMO

Janet W. Pérez
Texas Tech University

A azarosa e desigual fortuna das obras de Torrente coa crítica literaria oficial ou profesional prolóngase, non obstante a gran popularidade da súa “triloxía fantástica” posmoderna cos críticos de moda e o público lector, e malia a consagración do escritor, ó recibilo Premio Cervantes en 1986. A pesar dos premios da crítica a *La saga/fuga de J. B.* (1973) e *Fragmentos de apocalipsis* (1977), o Premio Nacional de Literatura a *La Isla de los Jacintos Cortados* (1981) e o Príncipe de Asturias das Letras (1982) que precederon o Cervantes, as obras de Torrente a partir da chamada triloxía atraeron a relativamente poucos estudiosos. Aínda que fora un pouco mellor a sorte de *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984), concedéuselles ben pouca atención a *Las sombras recobradas* (1979), *Dafne y ensueños* (1983), *La princesa durmiente va a la escuela* (1983), *La rosa de los vientos* (1985), *Yo no soy yo, evidentemente* (1987), *Ifigenia y otros cuentos* (1987), ou *Filomeno a mi pesar* (1988), como tampouco ás novelas “menores” dos últimos anos: *Crónica*

del rey pasmado (1990), *Las islas extraordinarias* (1991), *La muerte del decano* (1992), *La novela de Pepe Ansúrez* (1994) e *La boda de Chon Recalde* (1995). Algo semellante se aplica á súa obra ensaística, se ben Stephen Miller segue a ocuparse dela.

Quizais se explique a pouca atención a *Dafne y ensueños*, por se tratar dunha especie de memorias líricas, xa que a historia das memorias en España é a dun xénero pouco popular. Acaso a desganada recepción de *Las sombras recobradas*, *La princesa durmiente* e *Ifigenia* se deba ó feito de seren concibidas (e en parte escritas) na época inicial do escritor, non obstante a presenza (en “Mi reino por un caballo” e *La princesa durmiente*) do mesmo tratamento lúdico da historia e a historiografía que caracteriza *La Isla de los Jacintos Cortados*, o mesmo tratamento subversivo dos mitos (en *Ifigenia* e “La Sirena”, entre outros) que tanto éxito tivo en *La saga/fuga de J. B.* e *Fragmentos*. Pero máis difícil de explicar é a falta de acollida a *La rosa de los*

vientos, que reúne varios elementos esenciais de *La Isla*, seguindo o mesmo camiño desmitificador, se ben con itinerario algo distinto. En *La Isla*, coma en moitas obras máis, Torrente búrlase da historiografía: “demostra” que Napoleón nunca existiu, senón que foi un mito creado pola diplomacia internacional para protexer certos intereses establecidos, un mito perpetuado polos historiadores ó servizo dos mesmos intereses desexosos de dete-la revolución social. En *La rosa*, preséntase e examínase a creación dun mito histórico, ó tempo que se desmitifica o procedemento historiográfico. Varias ideas expresadas en *La Isla* e *La rosa* anticipan ou camiñan á beira das teorías do novo historicismo, e axudan asemade a entender obras posteriores de Torrente —*Filomeno...*— e as novelas máis breves publicadas na presente década.

De forma paralela, os experimentos literarios extremos representados pola “triloxía fantástica” constitúen parte do marco conceptual para situar, comprender e interpreta-las novelas posteriores. Nas súas novelas máis celebradas, Torrente levou o experimento literario e a desmitificación histórica ás derradeiras consecuencias; as obras posteriores, nalgún sentido, van desandando ese camiño, e varias das máis recentes sitúanse nun treito moi

próximo, literaria e historicamente, ó terreo da súa primeira triloxía (non a fantástica senón a neorrealista, *Los gozos y las sombras*). Mediante un repaso da obra relevante de Torrente anterior á ficción da última década, presentaranse os extremos na súa escritura, de historicidade e ficción, e a súa incorporación das teorías críticas, literarias e históricas pertinentes, ademais das ditas teorías, o contexto no que hai que coloca-las obras máis recentes. Verase que todas estas se sitúan nun continuo historia-ficción, que reflicten certas teorías en canto a un ou ámbolos ditos xéneros, e que o percorrido do escritor non é unha liña recta, senón a figura trazada polo que anda e des-anda repetidamente o mesmo camiño.

Hai numerosos puntos de coincidencia entre teóricos do neohistoricismo¹ e conceptos expostos por Torrente en entrevistas, ensaios e novelas, dos cales o máis importante é o concepto da condición ficticia da Historia, con maiúscula, o mesmo cá idea de que a ficción é historia. De acordo con Greenblatt, trátase dunha práctica textual oscilante, sen doutrina fixa nin disciplina formal, nin tampouco poética inequívoca. Outros teóricos da devandita tendencia subliñan as tensións e as loitas polo poder en todo o período cultural, en vez de concibir

¹ Termo inventado por Stephen Greenblatt, ed., “Introduction”, *The Power of Forms in the English Renaissance* (Norman: Pilgrim Books, 1982). O aproximado equivalente británico desta tendencia crícohístorica é o “cultural materialism”.

calquera momento histórico como un período unificado e unitario nas súas crenzas e valores, como adoitaban facer os historiadores tradicionais. No canto de ve-lo pasado como algo monolítico, e producir unha visión monolóxica, os seguidores do neohistoricismo concíbennos como algo aberto á interpretación de cada individuo, de cada lector ou investigador, de acordo coa súa persoal circunstancia histórico-cultural e o contexto do suceso ou documento. Posto que o grupo inclúe historiadores, críticos literarios, ademais de metahistoriadores como Hayden White, enténdese a falta de normas ben definidas ou fronteiras ríxidas. Si existe unha tendencia xeral a eliminar distincións entre texto e contexto, literatura e historia, e a ve-lo texto literario como reflexo da historia ó tempo que parte da historia que tenta reproducir. Aínda que hai unha innegable base marxista na súa énfase sobre a loita de clases, o neohistoricismo non serve os intereses de ningunha ideoloxía política determinada, se ben é certo que tivo máis popularidade entre os de esquerda. Sen embargo, trátase dunha moda aberta de interpretación cultural, que mantén a suficiente independencia para se ver atacada por algúns marxistas como cómplice do capitalismo.

Segundo Hayden White, non existe ningún achegamento especificamen-



G. Torrente Ballester

te histórico ó estudio da historia, senón unha variedade de achegamentos, de acordo coas diferentes posturas ideolóxicas, principio que demostran moitas obras de Torrente. Para White, a relación entre o texto e o sistema cultural que o produce é intertextual² posto que os sucesos se describen a partir dunha revisión lingüística; a "Historia" é simplemente un dos moitos posibles textos lingüísticos. A interpretación do texto literario é tamén un acto "histórico" que debe ter en conta o contexto histórico-cultural tanto do produtor (autor) coma do lector ou crítico, pois que tales circunstancias condicionan a natureza da expresión e a recepción da obra, sexa literaria ou histórica. Non

² Hayden White, "New Historicism: A Comment", 293-302, en *The New Historicism*, ed. Aram H. Veesser (Nova York e Londres: Routledge, 1989).

existe ningún lugar ou posto de observación fóra da historia e a cultura desde onde xulgar de maneira obxectiva o texto; de aí a necesidade de examinalo significado desde dous contextos culturais, o do autor e o do crítico. Rexéitase xa que logo a idea de modelos ou achegamentos “naturais” para os estudos literarios ou históricos e deféndese a ausencia de diferencias claras ou esenciais entre o texto literario e o histórico. Partindo da perda de autoridade que tiña o concepto de desenvolvemento lineal da Historia e a emerxencia progresiva de verdades “científicas” como consecuencia das dúas guerras mundiais, postulouse a existencia de múltiples historicismos, sempre mediados pola linguaxe en calquera construción da realidade, levando ó exame da historicidade dos textos e a textualidade da historia. Afírmase que o significado non transcende o contexto, senón que se produce dentro del, conducindo ó relativismo, un mundo aberto onde o paso do tempo trae novas realidades, novos significados. Varias obras de Torrente (en especial, as escritas a partir de *Filomeno, a mi pesar*) ilumínanse ó lelas á luz de postulados do novo historicismo.

Ó longo da súa vida, os contactos entre Torrente como historiador ou estudioso profesional da historia e a historia institucionalizada foron frecuentes, se non constantes, desde os anos de vangarda no período de entre guerras cando decidiu seguir estudos

avanzados para completa-lo seu doutoramento en historia. Recibiu un nomeamento como profesor auxiliar de historia antiga por catro anos na Universidade de Santiago de Compostela; posteriormente, desde 1947 ata 1964, desempeñou unha cátedra de historia na Escola Naval. Dedicouse ademais á historia literaria na súa época de crítico profesional, coa súa monumental historia da literatura española contemporánea e outra do teatro contemporáneo. Ó mesmo tempo, as súas novelas desde o comezo demostran unha vertente histórica, sen chegaren a se-lo que se chama novela histórica propiamente dita. O seu interese pola historia apréciase xa nos seus temperáns traballos sobre Lope de Aguirre, ademais de ficcións ambientadas no século XIX, como a pequena novela *Farruquiño* (1954) e outro relato longo ou novela curta estreitamente relacionada, “Farruco el desventurado” (en *Las sombras recobradas*). A “novela histórica contemporánea” (á maneira de Galdós) aparece na súa triloxía *Los gozos y las sombras*, como tamén en *Off-Side*, obras nas que Torrente fai a crónica do seu tempo. Entre outros antecedentes relevantes do papel da historia na súa ficción, Torrente estudou o pensamento histórico de Ortega, a “intrahistoria” de Unamuno e teorías literarias de Marx e Engels.

A historia viste de xeitos diferentes na obra de Torrente, servindo como simple decorado, en certas obras

situadas no pasado nas que o contido non alude a feitos históricos específicos ou establecidos (*Guadalupe Limón*, *Ifigenia*, *Don Juan*). A historia preséntase outras veces de xeito máis rigoroso, sobre todo cando se refire ós séculos XIX e XX, pero este rigor tampouco non é regra xeral, posto que pode ser historia lúdica ou fantástica (por exemplo, en *La Isla de los Jacintos Cortados*, *La rosa de los vientos* e *La princesa durmiente va a la escuela*), cun propósito de subverte-la historiografía e desenmascara-la súa servidume político-económica. Co seu material fantástico e os seus procedementos desmitificadores, os exemplos mencionados tampouco constitúen novelas históricas, aínda que dalgún xeito se refiren á macrohistoria, a sucesos de escala nacional ou internacional que retratan personaxes que foron —na historia ou na ficción— protagonistas de sucesos macrohistóricos: heroes, figuras grandes, homes de prol (ou mulleres) tocados polo dedo do destino. Con outras palabras, exemplifican o procedemento do historiador á antiga, o que aínda cría no desenvolvemento lineal da historia, que aínda aceptaba o concepto positivista da historia como ciencia. Do outro lado da medalla atópase a microhistoria (ou intrahistoria), bastante máis realista e pedestre, dos que non fan papel decisivo ningún, non participan dos feitos constatados polos libros de historia (verdadeiros ou ficticios), e son descoñecidos pola Historia, aínda que poden se-las súas vítimas.

Crónica del rey pasmado

Gonzalo Torrente Ballester

Crónica del rey pasmado

Una divertidísima estampa,
llena de gracia picaresca y humor socarrón,
de la antigua corte española.



Planeta

vii

Así son os personaxes de obras como *Los gozos y las sombras*, *Filomeno*, *a mi pesar*, *La muerte del decano*, *La boda de Chon Recalde* e *La novela de Pepe Ansúrez*, casos que nos poñen diante da microhistoria. Hai que apuntar que un aspecto importante do neohistoricismo é o seu interese na descrición densa e minuciosa (*thick description*), trivial, na acumulación de detalles, o seu desexo de incorporalo que foi excluído ou marxinado polos historiadores "científicos" e o seu afán de producir unha totalidade maior, máis completa. Tales procedementos achéganse a Unamuno coa súa "intrahistoria", teoría que nos leva ante a microhistoria.

Segundo Fredric Jameson, só temos acceso á historia por medio da narración:

History is not in any sense itself a text or master text or master narrative, but... is inaccessible to us except in textual or narrative form, or, in other words, that we approach it only by way of some prior textualization or narrative (re)construction (42)³.

A crítica postestructuralista atacou o "historicismo" pola súa case que inevitable base teleolóxica ou utópica, a premisa fundamental do "progreso", o uso de esquemas de clasificación (tipoloxías estruturais) que implican xerarquías culturais ou etnográficas moi distantes de seren inocentes e obxectivas. A historiografía, que desde a era positivista pretendeu un cientificismo ou racionalismo que dista bastante de posuír, baséase en conceptos de sistemas profundos, invisibles, que pola súa vez dependen de conceptos de transformación. Di Jameson que "[this] 'deep' system can always be grasped and rewritten in terms of something like a narrative or theological vision of history" (63), e tal idea implica o futuro, unha transformación utópica e radical. Jameson revela, pois, que o cientificismo histórico é un mito que depende de textos canónicos, baseados en mitos anteriores ou en

revelacións, algo semellante a unha escritura sagrada.

Se Jameson apunta cara á condición literaria e parcialmente ficticia da Historia, outros teóricos do neohistoricismo destacan a presenza do histórico na literatura. Para David Lodge, "even those critics and writers who seek to escape from or deny the historicity of literature do so on grounds that are in one sense of the word, historicist" (547-48)⁴. Lodge identifica dúas formas de conciencia histórica que poden chamarse historicismo. A primeira

assumes that all human phenomena are unique and must be interpreted by reference to their historical contexts by means of a positivistic historical science. This kind of historicism has been attacked for being ideological, i.e., pretending to an objectivity and neutrality which in fact conceal specific political, economic and intellectual prejudices. (548)

A segunda forma é a que criticou Karl Popper na súa introducción a *The Poverty of Historicism*, que supón que a meta principal das ciencias sociais é a predicción histórica, que se pode conseguir mediante o descubrimento de 'ritmos', 'padróns' ou 'leis' que están subxacentes na evolución da Historia. Para o dito pensamento, o concepto do

3 Fredric Jameson, "Marxism and Historicism", *New Literary History*, XI.1 (Autumn, 1979): 41-73.

4 David Lodge, "Historicism and Literary History: Mapping the Modern Period", *New Literary History*, X.3 (Spring 1979): 549-555.

período é clave: postúlanse leis do desenvolvemento histórico que determinan as transicións dun período a outro: "the concept of a period, whether in history at large or in literary history, is not a fact, but an interpretation, a human selection and grouping of facts for human purposes" (Lodge 554). Trátase, ó cabo, doutro "mito" inserido na "ciencia" historiográfica (lembre-mos que Torrente se burla de tales constructos inventados mediante os milenios e sucesos milenarios en *La saga/fuga de J. B. e Fragmentos de apocalipsis*).

Torrente volve repetidamente a (re)presenta-lo concepto de que a historia é ficción; sen se limitar a repetir tal aforismo, demóstrao unha vez e mais outra nas súas narracións. Entre varios teóricos que escribiron sobre as semellanzas entre literatura e historiografía figura Paul Hernadi, quen observa que

The resemblance between historiography and literature invites contrary interpretations. We many assume that life itself has such qualities as epic breadth and tragic depth and that, therefore, the structure of history has given rise to literary genres. Or else we may assume that all narratives follow the generix patterns of myth and literature and that, therefore, the structures of historiography ultimately stem from the human imagination (243)⁵.

Con esta afirmación, Hernadi alude a certas semellanzas básicas entre mito, historia e literatura; posteriormente procede a establecer analogías entre o contista ou narrador e o historiador: as súas similitudes de procedemento inclúen aspectos estéticos, epistemolóxicos e interpretativos. Tal procedemento "invests the analogous genres of storytelling and historytelling with human significance whose esthetic and epistemological aspects cannot be analyzed apart" (251). Para Hernadi, logo, son inseparables "storytelling and historytelling", contar e historiar. O feito de que en castelán, *historia* tanto pode designa-lo conto inventado ou argumento dunha novela como a narración supostamente verídica, científica e veraz de feitos anteriores, sen dúbida resultaría fascinante para algúns teóricos do novo historicismo.

O novo historicismo asomou nos anos sesenta, alcanzou importancia nos setenta e constituíuse plenamente en movemento durante os oitenta. Os seus textos fundamentais inclúen varias obras de Hayden White, comezando con *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (1973), na que se interesa por temas culturais e a identidade individual e abandona a macrohistoria a prol de microhistorias, o achegamento

⁵ Paul Hernadi, "The Erotics of Retrospection: Historytelling, Audience Response, and the Strategies of Desire", *New Literary History* XII.2 (Winter 1981): 243-52.

entre historia e ficción, con atención a construcións tropolóxicas. O seu argumento básico é que a Historia toda é un constructo verbal, un discurso narrativo, unha ficción construída consonte paradigmas metahistóricos, de natureza poética, idea que se reitera varias veces na ficción de Torrente. White elabora as súas análises en *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (1978) e *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation* (1987)⁶. O novo historicismo pode cualificarse de movemento intertextual no cal se comparan textos non homoxéneos senón heteroxéneos, que non explica sucesos de maneira diacrónica (é dicir, en relación co sucedido anteriormente), senón sincrónica, buscando analoxías entre textos contemporáneos, extraliterarios ou extrahistóricos que se sitúan no seu con-texto, que é outro texto.

Desde a época da vangarda, cando o mozo Gonzalo Torrente entrou en contacto co mundo literario e a órbita das teorías críticas, os estudos literarios víanse dominados por achegamentos centrados no texto, extraéndoo do seu contexto e da circunstancia da súa produción. Unha consecuencia do vangardismo e o experimentalismo de entreguerras —que mudou o enfoque crítico do contido á forma— foi

subverte-lo interese dos críticos en explora-las dimensións social e histórica das obras literarias, estimulando varias escolas de estudos críticos inmanentes. As teorías dos *New Critics*, formalistas, estruturalistas e outros que se fixan de xeito exclusivo no texto, encontraron contestación entre varias tendencias recentes que avogan por un procedemento contextualista; críticos cunha obra que subliña a validez e a importancia de métodos historicistas e sociais —ou sociolóxicos e fenomenolóxicos— para o estudo dos textos literarios. Pese a diferencias entre si, estes críticos concordan en sinala-las dimensións sociohistóricas da obra literaria e reivindican metodoloxías semiesquecidas que aínda encerran premisas vitais. Tales intérpretes parten de variados presupostos, desde o marxismo ou realismo socialista ata a fenomenoloxía e a crítica feminista; eríxense en contra dos avogados do formalismo, *New Criticism*, desconstruccionismo, postestructuralismo e demais crítica inmanente e rexeitan o concepto da literatura como autosuficiente e pechada en si mesma, sen referencia ningunha ó exterior, como a mónada de Leibnitz ou de Antonio Machado, sen portas nin fiestras. O máis fundamental que teñen estas críticas en común é a convicción de que o texto literario é algo máis —bastante máis— que un constructo verbal sen referencia ningunha ó

6 Tódolos libros citados de Hayden White están publicados por Johns Hopkins University Press (Baltimore).

contexto da súa produción. Representan un rexeitamento ou cuestionamento da crítica egocéntrica e autosuficiente⁷. O neohistoricismo evidencia un esforzo xeral por reivindicar los métodos sociohistóricos nos estudos literarios e introducir novamente as cuestións da referencialidade da obra literaria.

O extenso coñecemento das teorías literarias e historicistas que ten Torrente serviulle para burlarse de varias delas, notablemente en *La saga/fuga de J. B.*, onde parodia certas teorías estruturalistas e lingüísticas, como tamén a idea da natureza cíclica da historia, esaxerada e ridiculizada nas permutacións de Bastida. Mófase das teorías que tentan reducir as accións humanas a algo previsible, como se ve no subargumento do bonzo Ferreiro, en *Fragmentos de apocalipsis*, ou os esquemas milenarios nesta novela e *La saga/fuga de J.B.* (posible adaptación burlesca do *Reich* milenario de Hitler). Entre outras burlas das metodoloxías ou investigacións "científicas" nestas novelas, debe citarse a fórmula para determina-lo número

máximo de vítimas posibles dos venenos de don Torcuato, por analogía ó progreso da Homenaxe Tubular. Torrente tamén parodia a "psicohistoria", unha variante do método científico-positivista (*La saga/fuga*, 109-120) con múltiples tecnicismos e cadros que conducen á conclusión da non-existencia de varias famosas parellas, porque "cuando las cualidades de dos personas en pugna se complementan tan a la perfección, dichas personalidades no existen sino como entes ficticios" (119). Nestas dúas novelas, Torrente parodia e satiriza os procedementos de documentación histórica, como se aprecia na enorme ironía respecto á énfase sobre o exame de manuscritos e códices e as numerosas citas de douts fontes⁸. Logo, en *La Isla* e en *La rosa*, Torrente demostra o papel historiográfico da interpretación e da falsificación ou omisión. Nas catro novelas aparecen conxecturas, exame de posibles explicacións alternativas e polémicas presentadas ou previstas. Di Barallobre do artigo de Bastida que o desmente que o seu "único inconveniente es su absoluta falsedad, aunque no espero que nadie, ni el propio Bastida, la descubra, de

7 Para coñecer máis datos sobre estes críticos, véxase Jerome J. McGann, "Introduction: A Point of Reference", *Historical Studies and Literary Criticism*, edited by Jerome J. McGann (Madison: University of Wisconsin Press, 1985): 3-21.

Aínda que "todo o mundo" saiba que as obras literarias teñen dimensións sociohistóricas, a crítica literaria na maior parte do século presente excluíunas da súa consideración, especialmente no ámbito teórico, facendo da referencialidade un problema. Pero nos últimos anos, os achegamentos textuais e intertextuais atoparon problemas teóricos propios, e a crítica marxista e maila feminista agregáronse ó novo historicismo, facendo papeis importantes na reivindicación das dimensións sociohistóricas da literatura e a crítica.

8 Lynne E. Overesch-Maister estudia un aspecto desta faceta en "History in Fiction and Fiction in History in the Novels of Gonzalo Torrente Ballester", *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*, editors Janet Pérez and Stephen Miller (Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1988), pp. 127-139.

modo que viene a ser como si fuera verdadero" (*Saga/fuga*, 411), co cal parece desbotar calquera esixencia da veracidade; de xeito semellante, o papagaio do señor Reboiras cos seus inexplicables coñecementos serve para invalidar meses de esmerada investigación por Bastida.

Afirma o narrador de *La Isla* que "lo novelesco es una categoría legítima en la estética y en la historia" (59), xogo semántico que sen embargo apunta a unha crenza duradeira, vea subterránea que agroma á superficie repetidamente ó longo da ficción de Torrente, ou sexa, que a novela é tamén historia. Tal aniquilación das fronteiras entre os xéneros, xa vista con varias formas en Unamuno, non chega a ser persuasiva en Torrente, quen non sostén, por exemplo, que todo o que leva escrito é poesía (ou teatro, etcétera), como fixera Unamuno. Pero Torrente sinala repetidamente a interpermeabilidade de historia e ficción, unha postura apoiada non só polo novo historicismo, senón polos recentes teóricos da autobiografía, por exemplo Lejeune, que subliñan a condición ficticia e os procedementos narrativos ou novelescos de toda autobiografía.

A historia, desde os seus comezos, nutriuse de mitos, lendas, crenzas populares e ficcións (como se aprecia

nas Crónicas medievais castelás). Os mitos, sen formaren caso á parte, teñen unha relación ambigua coa Historia que as incorpora, pero tamén os crea, invéntaos e elabóraos (ou reelabora). Sexan baseados en feitos históricos ou en puras ficcións, os mitos son creacións humanas que non aspiran a categoría racionalista ou científica (a diferenza da Historia). Así afirma Oscar, o bardo viquingo que "Elaboramos los mitos y los transmitimos en palabras bien sonantes" (*Fragmentos*, 170), mentres que o narrador de *La Isla* fai conxecturas sobre a posible necesidade dunha futura reavaliación, "no en el sentido de que Napoleón haya o no verdaderamente existido, sino en el de que, habiendo existido, se haya manipulado su existencia como si fuera una ficción y no una realidad patente, de manera que a la luz de la ciencia rigurosa más parezca inventado que real" (202). O tema central de *La Isla* e de *La rosa* é a modificación ou manipulación da historia, e a dicotomía constante entre o suposto achegamento "científico" ou racionalista e a interpretación poética, ficcionalizada⁹. Os personaxes-historiadores en *La saga /fuga*, *Fragmentos* e *La Isla* aceptan anacronismos, incorporan datos apócrifos, extraccións de lendas e de soños, e volven combina-los feitos, alterando as relacións de causa e efecto e cambiando profundamente o significado. A

9 Para obter máis información sobre esta novela, véxase o meu ensaio "La rosa de los vientos: Compendium of Torrente's Novelistic Art and Historiographic Speculation", en *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester* (nota 6), pp. 79-97.

permeabilidade da historia (ó incorporar mitos, lendas e "historia" popular ou contribucións da *vox populi*) vese reflectida nos personaxes dunha historia que irrompen noutra, que non é a súa, en absurda compenetración de mundos.

Torrente expón en *La Isla* unha teoría de "intrahistoria", ó afirmar que reside o histórico en

lo mínimo, lo microscópico, las naderías de los nadies. Los grandes acontecimientos no son más que menudencias sumadas. Conocemos la historia por el teatro, pero la historia carece de protagonistas y de unidades. La enumeración de todo cuanto acontece... sería el modo legítimo de escribir la historia. Un modo interminable... un método imposible. Pues todo lo que no sea eso, es construcción y artificio (*Isla*, 180).

A dita teoría, que postula un número ilimitado, infinito, "inestimable", de microhistorias —todas da mesma importancia, sen xerarquía nin esquema ordenador— sería tan difícil de ler como de escribir. Sería, ademais, o caos, pero tendo en conta os ataques ó historicismo (e a historiografía) pola súa utilización de inventos humanos (como o período histórico ou as súas bases teleolóxicas ou utópicas), é o único "modo lexítimo", a única resposta "lóxica" ou consecuente coas críticas da Historia canónica. Pero, ademais de imposible, sería inútil: nin se podería interpretar nin entender. Representa o *non plus ultra* da historia

Gonzalo Torrente Ballester

Gonzalo Torrente Ballester

Las Islas Extraordinarias

Una fantasía buelona,
divertida y más bien amarga,
sobre el poder absoluto.



Planeta

(como *Fragmentos de apocalipsis* constitúe o *non plus ultra* do experimento novelesco para Torrente).

De xeito semellante, Torrente búrlase da premisa esencial da crítica inmanente (*New Criticism*, etcétera) en *Fragmentos*, a súa idea da obra literaria como mónada pechada, ó demostrala permeabilidade ilimitada dos mundos de ficción. Un exercicio proteico de metaficción con intertextos múltiples, préstamos elusivos e diferentes planos literarios interpenetrados por outras ficcións, outras mentes e outros mundos, *Fragmentos* fai gala da súa condición "literaria", pero tamén da súa falta de referencialidade en canto a conexións coa realidade

extratextual ou obxectiva. Sen embargo, a ausencia de dimensións social e histórica realistas non abonda para facer de *Fragmentos* unha mónada sen portas nin ventás, mesmo cando Torrente dirixe un saúdo lúdico cara ó concepto do constructo verbal autopechado, dentro dun monólogo inicial que se burla ata da idea de identidade autorial, á vez que alude implicitamente á crítica inmanente. Afirmo o autor-narrador-protagonista que “Aparentemente... soy sólo un profesor que con cierta parsimonia escribe libros de ficción... esa doble personalidad me ha servido para disimular mi profesión verdadera, que lo es ni más ni menos la de agente secreto al servicio de quien pague” (39-40). Describe a seguir a súa persoa mudable e as pistas falsas que lle deron o alcume de “el maestro de las pistas que se bifurcan” (40 e *passim*). A esta homenaxe burlesca a Borges segue unha chuvía de fragmentos intertextuais, ilustracións absurdas dunha busca (ata o de agora infrutuosa) por unha persoa invisible que o persegue a través de tempos e espazos sen límite, conducindo á revelación de que “Me he refugiado en el interior de esta novela, mero conjunto de palabras” (42). A voz pertence a unha conciencia cun pasado que desde a idade de vinteún anos foi substituído polo de Napoleón, a súa identidade usurpada ou escindida, e a súa conciencia dividida entre heterónimos “prestados” pola súa vez por Pessoa e Antonio Machado (Alberto Caeiro e

Abel Martín, 10-12). A súa novela vese progresivamente expropiada por un descoñecido, a súa amada imaxinaria secuestrada, e a conciencia narradora cativa e pechada dentro da ficción doutro, o malévolo Moriarty. Se as teorías literarias son levadas a un extremo lóxico, non se salvan nin autor nin novela.

A situación do autor-narrador-protagonista transcende a famosa escena de *Niebla* que representa a rebelión do personaxe (Augusto) contra o seu creador (Unamuno). Os personaxes de *Fragmentos* chegan a ser non só autónomos, rebeldes e desafiantes: búrlanse do “creador”, ridiculízanos e amenázanos; algúns desaparecen, outros metamorfoséanse, mentres outros tentan suplanta-lo autor, invadindo o seu espazo, reescribindo o seu texto, violando a súa vontade e intimidade. O que Torrente nos presenta non constitúe especificamente “a morte do autor”, senón o retrato dun autor coa súa existencia en perigo, que loita contra a perda de autoridade e o risco de suplantación. Xa non omnisciente, a voz da conciencia narradora de *Fragmentos* expresa a impotencia autorial: “Yo soy un escritor que anda acopiando materiales para escribir una novela, y uno de mis personajes inventados... me roba materiales y los usa a su modo... me roba hombres y les cambia el destino, que es mucho más grave... Y yo no puedo saber dónde se encuentran, ni hacer nada por ellos...”

(365) A autonomía dos personaxes ameaza con converterse en anarquía, limitando a autonomía do autor ata reduci-lo á inmovilidade, levando a conciencia narradora a contempla-la abdicación: “... pensaba con entera frialdade que había llegado al final, que mi carrera de escritor se había terminado, que ya no sería capaz de pensar una historia sin miedo a que me la robasen...” (367). A ruta de *Fragmentos* é, en certo sentido, unha rúa cega, pois sen control dun autor (ou con múltiples autores e un texto en estado constante de fluxo), con personaxes descontrolados e de traxectoria imprevisible, descoñecida polo autor, a novela resulta imposible. Aínda que a “nova novela” repudiara a omnisciencia e as manipulacións do autor, algún coñecemento ou plan de autor e unha medida de control sobre o desenvolvemento da obra constitúen a condición esencial para novelar. Sen isto, o novelista chega ó *non plus ultra* da súa arte, que é o que demostra a fin apocalíptica de *Fragmentos*.

Porque tampouco reinan supremos os personaxes; pola contra, a derradeira escena (como resulta lóxico despois dunha revolución) é de destrución, incendios, ruínas e baleiro final. O autor-narrador-protagonista acepta que non poderá nunca escribi-la novela planeada, e enterra os folios nunha larada; volve ó escenario da novela en progreso para atopar escenas de holocausto, asasinatos, enterros,

escaramuzas, execucións. “A la salida del sol, Villasanta era un montón humeante de ruinas” (392); “Al crepúsculo, el sol rojizo alumbró una montaña deleznable” (ibid.). Entre as cinsas, a conciencia narradora atopa a sombra de Felipe Segundo, e sostén con el unha conversa que fai eco distante da conversa entre Augusto e Unamuno ó final de *Niebla* sobre a inmortalidade respectiva: “—No se muere más de una vez. —Tampoco cuando se está hecho de palabras, mientras las palabras subsistan. —Difícil de creer, ¿no le parece?” (393). É unha batalla que ninguén gaña. A novela coa narración ficou destruída; a autonomía dos personaxes aumentou a expensas da autoridade do autor, sen conducir á autonomía do texto, aínda que sexa mero “conjunto de palabras”, supostamente autosuficiente. Non resulta moi consoladora a posibilidade de que sexan indestructibles as palabras, como se suxire na conversa final entre a conciencia narradora e a súa amada imaxinaria, Lénutchka. Esta lémbrelle unha das súas propias teorías: “...recuerda tu afirmación de que no vale romper lo escrito, porque lo escrito queda, si no en palabras, al menos en el recuerdo” (375). Pero a meta literaria, ou do escritor, na maioría dos casos, transcende a lembranza do escrito e roto (ou gardado, esquecido, descoñecido).

Na “triloxía fantástica”, Torrente leva ata as últimas consecuencias o

experimento literario e atópase coa novela imposible, do mesmo xeito que a teoría intrahistórica, dunha serie inacabable de microhistorias (en *La Isla*) significaba a Historia imposible. As palabras do narrador de *Fragmentos*, indicando que a historia toda, coma el mesmo, é un constructo verbal, coinciden tanto coa crítica inmanente coma co dictame de Hayden White respecto á historia. En *La rosa de los vientos*, ó parecer substancialmente máis convencional ou tradicional cá “triloxía fantástica”, Torrente abócase ó proceso historiográfico de maneira lúdica, demostrando a manipulación á cal os dous lados antagónicos someten o material bruto, con fins opostos. O arquiduque Ferdinando Luis, protagonista de *La rosa*, recalca repetidamente a obsesión histórica do seu curmán, “conquistador” victorioso que soña con ser inmortalizado pola historia. Por non deixar nada ó azar, Raniero emprega un exército de historiadores para presenta-los “feitos”, sucesos e personaxes de forma totalmente diferente á “historia” do narrador, quen pola súa parte se dedica a substituír datos modificados, documentos diferentes, cartas apócrifas e testemuños contradictorios para subverte-lo mito proxectado por Raniero. A historia escribena xeralmente os victoriosos, e serve para lexitimiza-los que están no

poder; así, un elemento constante en toda presentación por Torrente do “histórico” é a súa convicción de que a historia é interpretación, e a súa esencia reside en atribuír motivacións (cunha veracidade da cal nin sequera os contemporáneos poden dar fe) e na elucidación de circunstancias efémeras como queda ben evidente desde ficcións tan temperás como *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946) e *Ifigenia* (1949)¹⁰. Polo tanto a serie ilimitada de microhistorias “intrahistóricas”, única resposta consecuente cos límites teóricos do historicismo, resulta unha solución imposible, pois non deixa marxe para a interpretación. A imputación historiográfica de móbiles, sexan heroicos ou viles, constitúe un acto creador, o mesmo ca en calquera ficción. A presenza de documentos en arquivos non pode garanti-la súa autenticidade, nin os nomes nunha acta de nacemento poden probar de xeito conclusivo a paternidade do acabado de nacer, como se desprende da serie de imputacións falsas en *La rosa*. Mesmo sen haber intención de falsificar, e ata cando a historia se basea na máis fidedigna das memorias ou na palabra da testemuña máis veraz, quedan problemas, como demostra este comentario do narrador de *La rosa*:

me parece que la historia de mi destronamiento voy a tener que contarla varias

10 Frieda Blackwell estudou os procesos desmitificadores na obra temperá de Torrente na súa tese de doutoramento “Demythification in Representative Novels of Gonzalo Torrente Ballester” (Vanderbilt University, 1981), que cobre seis novelas —sen incluír *Javier Marín*, que utiliza outro tipo de mito—.

veces, aunque confío en que de un modo distinto cada una de ellas; quiero decir, las mismas cosas con distintas palabras y desde puntos de vista variados, aunque a lo mejor me equivoque, porque no tengo muy claro lo que voy a contar. En realidad, en este cuaderno no hay más que la recordación un tanto enrevesada... (28)

Os problemas do historiador inclúen a memoria falible, a cuestión de se se trata dunha testemuña fidedigna, a tendencia humana a conta-la mesma historia de diferentes maneiras, e (co tempo) a modifica-la perspectiva e ata a interpretación ou conclusións respecto a feitos do pasado. Tampouco hai que esquece-la vaidade (e outros motivos persoais) do historiador, como se indica na seguinte afirmación do protagonista: "conviene no olvidar que el narrador soy yo, y que cuento como me da la gana". Outra consideración na complexa relación entre "historia" e "verdade" obxectiva ou científica vese no costume de novos gobernos de reescribi-la historia e así alterar profundamente o pasado. A miúdo, o pasado "histórico" e "verdadero" dun réxime sofre reavaliación e reinterpretación polo novo réxime, como Torrente puido comprobar, por exemplo, co cambio de actitudes cara á xeración do 98 despois da Guerra Civil. Torrente parodia os cambios e reveses da historia no desfile apocalíptico dos mortos (antepasados de Ferdinando Luis) expulsados do país e do seu lugar na historia despois da derrota do Gran Duque:

Se abrieron los sepulcros porque por los lugares subterráneos donde reposan quienes dejaron su nombre en la historia, como antes por los recovecos de los dioses antiguos, se corrió la noticia de que los van a expulsar de su reposo y también de su silencio, que los van a deshauciar incluso del recuerdo (158).

Non foi outra a intención do franquismo respecto ós "rexeneracionistas" do 98: o seu "crime" consistiu en desvalorizar un pasado que o réxime franquista se empeñou en idealizar.

Ata cando os historiadores parten dos mesmos "feitos", datos idénticos poden interpretarse para xustificar conclusións contradictorias debido a diferencias ideolóxicas, como demostra Torrente ironicamente ó discuti-las posibles razóns comerciais motivadoras da invasión. Se a política é un xogo sucio, a historia non é moito mellor, non queda nada fiable ó final; o escepticismo historiográfico de Torrente con respecto á historiografía resulta demoledor, como se aprecia na seguinte afirmación do narrador de *La rosa* ó ordena-la súas fontes:

con ellas en montones, me siento, no un semidiós, que a tanto no alcanza mi vanidad, pero sí como un historiador a quien le fuese concedido ordenar el pasado a su capricho. ¿Y no es ésta, precisamente, la misión de los historiadores? Ellos tienen una idea previa, y con los datos en la mano, la realizan, lo cual ofrece la ventaja de que así se entiende el pasado, pero la desventaja de que es mentira... (65).

A premisa central da cita é a mesma que serviu para os ataques ó historicismo de séculos anteriores, por se basear nun concepto previo "revelado", utópico, teleolóxico ou escatolóxico. Toda operación ordenadora implica un esquema de interpretación, que é unha creación, de aí a referencia ó semideus. É, ó cabo, unha invención, unha ficción.

O novelista-historiador ou historiador-novelista que é Torrente fixo na súa obra ata *La rosa* un percorrido circular, e apréciase un cambio nas súas novelas posteriores que nin serán radicalmente experimentais nin tratarán da macrohistoria, senón de microhistorias, intrahistoria, que é o contexto onde se insiren *Filomeno, a mi pesar*, e as "novelas menores" da década presente. O protagonista-narrador de *Filomeno*, o mesmo que *La muerte del decano* e *La boda de Chon Recalde* (1995) sitúanse no ambiente provinciano da atrasada e oprimida España dos primeiros anos da posguerra, concretamente na vertente do Atlántico e preto da fronteira entre España e Portugal: trátase de Galicia, aínda que non sempre se nomee (a cidade de *La muerte del decano* é anónima, aínda que non moi lonxe da Coruña). Tocante á acción, as ditas obras ocúpanse maiormente de nimiedades, de eventos cotiáns, insignificantes, intrahistóri-

cos. Cada novela, aínda que de xeito diferente, enfoca a situación de persoas máis ou menos solitarias, do lado dos que perderon a guerra, ou que polas razóns que sexan non son aceptadas polos que gañaron, nin simpatizan co réxime. O importante é a atmosfera moral, social, psicolóxica, a estreiteza de miras, os prexuizados, a hipocrisía, a inseguridade, a ausencia de liberdade, de espontaneidade, de alegrías.

O protagonista-narrador de *Filomeno, a mi pesar*¹¹, despois dunha vida burguesa moderadamente acomodada e cosmopolita, coa sorte de non ter padecido a Guerra Civil Española (por vivila en Portugal e Inglaterra), volve ó pobo do seu pai, "Villavieja", na súa Galicia natal, ó final da Segunda Guerra Mundial, respondendo a motivos que nin el mesmo entende, a vivir alí os anos máis difíciles da posguerra. Estes, que constitúen só o capítulo quinto e derradeiro dunha longa e vagarosa narración, comprenden unha serie de episodios anódinos co denominador común do desafío lúdico e máis ben simbólico por *Filomeno* das autoridades locais, o desacato burlesco de tradicións, convencións, restriccións. Aínda que a súa vida ata ese momento foi máis de evasión que de compromiso, proclama o seu liberalismo fronte ó ambiente hostil, e enléase en irónicas, pequenas

11 Tódalas referencias a *Filomeno, a mi pesar* fanse pola segunda edición (Barcelona: Planeta, 1988).

escaramuzas coas chatas mentalidades oficiais. Son incidentes coa función de demostra-la imposibilidade da liberdade da cultura ou da conciencia na España falanxista dos corenta. No momento culminante, unha victoria igualmente simbólica, Filomeno consegue enterra-la dona do prostíbulo local a quen o puritanismo reaccionario da autoridade civil lle nega o dereito a ser sepultada no cemiterio, pese a que un cura mozo accedera a celebralos derradeiros ritos.

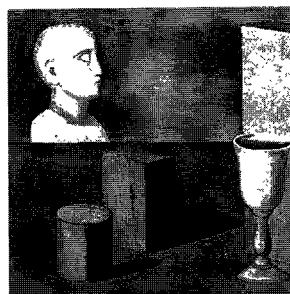
A intervención do protagonista trae como consecuencia o seu "desterro", aínda que tamén anda polo medio un libro seu publicado daquela en Portugal, crónicas de guerra do conflito que acababa de rematar, no que (segundo palabras do gobernador civil) Filomeno fai "el elogio permanente de nuestros enemigos" (434), os ingleses. Afirmar esta autoridade que "Un español decente no puede elogiarlos, aunque sean elogiabiles" (ibid). O gobernador revela a súa estreiteza de miras ó negarse a oír-las razóns de Filomeno con estas palabras: "Que a mí no me interesan, porque dispongo de las mías en contra. Tenga usted en cuenta que yo soy abogado y conozco las argucias del pensamiento para defender lo indefendible", unha actitude que recoñecerán os lectores de *La princesa durmiente* e *La rosa* (amais doutras obras de Torrente) como a prototípica sátira da mentalidade burocrática autoritaria e dictatorial a varios niveis. Neste caso,

Gonzalo Torrente Ballester

Gonzalo Torrente Ballester

La muerte del Decano

En la España de la posguerra,
una muerte misteriosa que parece un asesinato
quizá sin asesino.



Planeta

sen embargo, a sátira abstracta convértese en sátira política aberta, e o seu albo menciónase de maneira explícita, pois chega o gobernador a eloxiar a Franco nestas palabras: "Yo le juzgo sólo como político, y le aseguro que, desde Felipe II, nadie ha habido en España como él" (435). Para os lectores de *Fragmentos de apocalipsis* que ficaron perplexos polo tratamento subversivo de Felipe II (convertido en *Fragmentos* en estatua coxa, fonte de chistes verdes), o seu papel explícito de modelo para o réxime franquista debe axudar a aclarar certas cousas.

A conversa que segue, modelo antolóxico do conflito entre a

mentalidade monolítica, pechada, e a aberta, plural, constitúe o marco dun intercambio no cal o gobernador tenta subornar a Filomeno con cigarros cubanos prohibidos e bo whisky inglés, para traelo á beira do réxime. O protagonista-narrador proclama a súa falta de admiración a Felipe II, o que lle estraña ó gobernador, quen cita os coñecementos de historia suxeridos polo libro; contesta o protagonista: "Probablemente la conozco de una manera distinta a la de usted. Conozco, digamos, otra historia" (ibid.). Os lectores de Torrente que non se deran explicado antes o seu interese constante na interpretación da historia teñen aquí a razón, que se fai máis explícita coa afirmación do gobernador de que "cada país tiene un modo de entenderse a sí mismo, y todos los ciudadanos deben compartirlo... el Estado en que vive...es un Estado compacto, sin fisuras, un estado del que, por definición, queda excluida toda disidencia. El tradicional español, en una palabra" (ibid.). Torrente aproveita para retratar tamén a hipocrisía oficial nas queixas por parte da autoridade sobre a excesiva franqueza de conducta de Filomeno:

se ha hecho usted sospechoso a las gentes de orden... porque todo el mundo esperaba de usted un comportamiento distinto, una conducta de caballero educado y no de señorito golfante. Claro está que yo no puedo meterme en si frecuente o no los

prostíbulos, pero sí en el mal ejemplo de su figura pública, que no corresponde a un hombre correcto y responsable (433).

O problema, noutras palabras, non é tanto o que fai coma o que se lle ve facer en público, e constitúe un antecedente pouco menos que imprescindible para comprende-lo que sucede a nivel oficial en *La muerte del decano*¹².

Aínda que a *Crónica del rey pasmado* sexa diferente do resto das obras posteriores a *Filomeno* en non trata-la época contemporánea (i.e., non transcorre durante a vida de Torrente), o neohistoricismo tamén pode axudar á comprensión desta novela enigmática. Entre os relativamente poucos comentarios sobre a devandita obra, identifícase o monarca "pasmado" como Felipe IV, quen tiña —segundo a historia— unha debilidade notoria respecto ás mulleres belas. Os fillos "naturais" ou bastardos atribuídos ó rei varían de máis de trinta a "só" media ducia, pero suponse que merecía a súa sona de mullereiro. Ó mesmo tempo, sen embargo, foi conectado con certa lenda dun amor frustrado e matrimonio non consumado, orixinariamente asociado con Pedro de Aragón (1174-1213).

Conta a lenda que don Pedro, por se namorar doutra bela na época de voda, non quería ter nada que ver coa

¹² Cito de *La muerte del decano* pola terceira edición (Barcelona: Planeta, 1993). As referencias a *Las islas extraordinarias* provén da primeira edición (Barcelona: Planeta, 1991).

nova Raíña María. Os seus conselleiros, para aseguraren un herdeiro, con-fabuláronse para argallar un truco: informárono de que a bela aceptara deitarse con el coa condición de reali-za-lo encontro fóra do pazo e ás escu-ras; despois da súa noite de pracer, reveláronlle que a dama da noite era a Raíña. Esta anécdota conforma a cerna dunha *novella* de Bandello e dunha comedia de Lope, *La Reina Doña María*. Con certos cambios, aparece tamén en *Gustos y disgustos no son más que imaginación*, de Calderón. Torrente foi historiador de teatro, ade-mais do seu interese polo tema de Don Juan, e a súa noveliña (como tales antecedentes) xira arredor das intrigas necesarias para que o rei poida deitar-se fóra de palacio e en privado coa dama dos seus sonhos —mesmo sendo esta a raíña na *Crónica del rey pasma-do*, e o carácter do rei sexa o dun mozo inxenuo, manipulado por ministros e frustrado en todo desexo “lascivo” (como ve-la raíña espida) por clérigos e funcionarios de todo tipo—. Parte do *contexto* neste caso é o resto da obra de Torrente, e de forma específica o seu *Don Juan*, onde o gran seductor e libertino aparece inicialmente como un mozo inocente. Da mesma manei-ra que Torrente subverteu outros mitos da historia (exemplos serían *Ifigenia*, *Ulises*, e *La princesa dur-miente*, ademais de *Don Juan*) ou o mito do poder individual (como apare-ce en *La princesa durmiente*, *Crónica del rey pasmado* e *Las islas extraor-*

dinarias, entre outros), aquí subverte a interpretación canónica do *donjuanis-mo* de Felipe IV, tal vez só con inten-ción lúdica, pero acaso como exercicio neohistórico de recreación do ambien-te relixioso inquisitorial, os prexuízos sociais e morais, e a atmosfera de pro-protocolos sufocantes que gobernaban a vida do novo monarca. Non só se trata de subversión, senón de evidentes intertextos e, ademais, de detalles nimios intrahistóricos ou microhistó-ricos, concernentes á vida íntima da parella real en vez de sucesos da macrohistoria. Moitos destes detalles volven aparecer en *La muerte del decano*, que é microhistoria contem-poránea, descrición densa do trivial con evidente carácter intertextual (o xénero policial) e con intención sub-versiva.

Se ben *La muerte del decano* semella pertencer ó subxénero de fic-ción detectivesca ou novela negra, a morte sen aclarar non é o máis impor-tante: importan tanto ou máis as razóns polas cales non se aclara, por qué non pode haber franqueza nin sin-ceridade totais nin sequera entre o acusado e a súa esposa. A morte do decano, suicidio ou asasinato, impor-ta menos cá investigación a que dá pé, e aínda que isto sexa o caso de moitas ficcións detectivescas, o padrón básico do xénero é que os resultados da inves-tigación sirvan como denuncia de algo —corrupción da policía, corrupción oficial, a existencia de tráfico ou

negocios ilegais— o cal non ocorre nesta novela de Torrente. A investigación neste caso non serve para aclarar-la morte sospeitosa, senón máis ben para asegurar que nunca se aclarará, para desbotar calquera pista que non sexa a máis obvia, o que revela o círculo vicioso das mentalidades pechadas que, por partir de certos prexuízos, premisas e presupostos, non poden chegar xamais a conclusións independentes. A novela retrata ademais unha atmosfera totalitaria onde a sinceridade é imposible, onde ninguén confía en ninguén: non pode confiar o discípulo no mestre, nin o decano nos seus súbditos, nin tampouco nos serventes máis achegados, nin a muller no marido, nin ela no avogado defensor (pois ningún chega a xustificarse completamente).

La muerte del decano si inclúe (en común con outras novelas do subxénero) unha sátira dos policías: os encargados de investiga-la morte do decano só saben do procedemento o aprendido pola súa lectura de novelas de detectives: “Yo tampoco tengo mucha práctica pero he leído novelas policíacas que son el mejor libro de texto y que suplen la experiencia” (63) afirma o comisario, excombatente falanxista (pola estrela de alférez da lapela), quen exemplifica a mentalidade estreita, pensa só nos antecedentes políticos do defunto, e ve unicamente o escenario preparado (que suxire o asasinato). O xuíz, tampouco demasiado

competente pero algo máis reflexivo e tolerante, menos disposto a condenar, decide case desde o comezo que pode tratarse dun suicidio, pero o comisario teima na súa teoría: “Ya se lo dije, el asesino. Un principiante. En su vida había leído una novela policíaca, lo ignora todo de las huellas dactilares y de los restos que fue dejando...Cianuro de potasa, estoy seguro. Un veneno de principiantes. Si el asesino hubiera leído algo...” (68). A atmosfera pintada reborda de ideas preconcebidas, vaga paranoia flotante, incompetencia e apatía, con raras excepcións, como a enérxica e decidida muller do acusado. Un dos aspectos máis fortes da sátira emerge na conversa entre o comisario e o xuíz en canto ó posible crime político, pois afirma o comisario que “el Decano era un rojo conocido. No podemos descartar ese detalle. Una cosa sería si le mató uno de los suyos, otra si le mató uno de los nuestros” (72). Se ben o xuíz obxecta que “Para mí no hay más que delincuentes o inocentes. El matiz político no hace al caso”, resulta obvio que o comisario considera xustificable o asasinato político cometido por “los nuestros”.

O máis significativo en canto ás ideoloxías —e isto coincide con *Filomeno*— consiste no retrato que pinta Torrente da mentalidade fascista (“quienes no están con nosotros, están en contra”) e o costume do réxime de chamar *rojos* a tódolos da oposición. Resulta que o decano distaba moito de

ser *rojo* segundo o expresado ante os seus estudantes, pois afirma un deles que "el señor Decano no estaba muy de acuerdo con el régimen. Era monárquico" (75). Con sorna e humor, Torrente reflicte unha atmosfera na cal toda disidencia ou oposición se cualificaba de consumismo (un totalitarismo monolítico comparable ó do senador McCarthy nos Estados Unidos na década dos cincuenta). Polo pensamento monolítico da época, don Enrique, discípulo do defunto (claramente elixido e sinalado polo decano como presunto asasino) é acusado polo comisario, e pola mesma razón que os demais non pensan o suficiente noutras posibles explicacións. Non queda nada claro o papel de Francisca, a muller do acusado, aínda que o comisario (conforme coas súas lecturas policiais) a ve como o motivo do crime e afirma, de acordo cos seus procedementos estereotípicos que "Las mujeres, ya se sabe, a oscuras todas son iguales" (132).

Non se entendeu realmente *La muerte del decano*, porque se leu como unha novela policial ou detectivesca, simplemente por tratar dunha morte en circunstancias misteriosas, ou porque os personaxes inclúen un defunto, un comisario e un xuíz, amais de varios policías e avogados, un acusado e a súa muller. Pero Torrente xa parodiara habilmente varios xéneros en obras anteriores, incluíndo aspectos da novela detectivesca: pénsese nos crimes que non se aclaran en *Don Juan*, en *Off-*

La novela de Pepe Ansúrez

Gonzalo Torrente Ballester La novela de Pepe Ansúrez

Un formidable retrato satírico de actitudes provincianas, con el fondo del amor y el sueño de la literatura



Planeta



vii

Side, e en *Quizá nos lleve el viento al infinito*, ademais das alusións intertextuais á obra de Sir Arthur Conan Doyle en *Mi reino por un caballo* e en *Fragmentos de apocalipsis*. A presenza de elementos da novela negra nunha obra de Torrente non abundan para facer dela unha novela negra, nin sequer en *Las islas extraordinarias* (antecedente inmediato de *La muerte del decano*), na que o narrador-protagonista é un detective privado que acepta o encargo de investigar unha suposta conspiración que ameaza a vida do dictador dun minúsculo país formado por tres illas. As súas entrevistas co dictador, a súa esposa, o seu fillo o xeneral, o xefe do

gobierno e representantes do complexo industrial, o capital, a cultura e a sexualidade institucionalizada non permiten desbarata-la sospeita da conxura, aínda que segundo avanza as súas investigacións, pareza cada vez máis vaga e nebulosa a putativa conspiración. As pistas entrecrúzanse e, sen que unha cancele outra, todo o mundo semella ter motivos para desexa-la morte do dictador, pero máis aínda para temer cambios no *statu quo*. O investigador privado decide presenta-la súa dimisión, chegando “a dudar de que exista una conspiración” (141); logo, manipulado por forzas sombrizas e a penas intuídas, termina por comete-lo crime que, por contrato, lle encargaran evitar, e ó cabo é a súa man a que apuña o dictador. Pero a pesar das numerosas pegadas do xénero negro en *Las islas extraordinarias*, non se interpretou como unha ficción detectivesca, senón como unha fábula irónica sobre o poder político e as súas consecuencias, por veces inhumanas.

Como antecedente é relevante, porque nin *Las islas extraordinarias* nin *La muerte del decano* son o que a primeira vista semellan, aínda que se sirvan ámbalas dúas de trazas da novela negra. Coinciden en defraudar as esperanzas do lector das ditas novelas, xa que non se aclaran as incógnitas, nin hai ó final revelación ningunha que suxira a identidade dos responsables, nin se explican os motivos. Outro elemento en común, moi relevante, é a

manipulación de personaxes clave por razóns nunca aclaradas, por antagonistas descoñecidos que (coma nun xogo de xadrez) xa anticiparon as reaccións, analizaron o carácter e a psicoloxía do “peón”, e explotárono á perfección, conseguindo o planeado sen que o seu instrumento —a persoa utilizada— saiba máis có lector. Tales coincidencias poderían interpretarse como xogo posmoderno, mero entretemento lúdico ou burla intelectual, pero considerando o contexto do desenvolvemento da obra de Torrente, e especialmente a importancia da dicotomía historia/ficción, xorde outra explicación: estas novelas “menores” dos anos noventa elaboran novos aspectos da imposibilidade da historia, que xa se expresou en *La princesa durmiente*, *La Isla* e *La rosa*. Presentan casos en teoría “históricos” no nivel da suposta macrohistoria (*Crónica del rey pasmado*, *Las islas extraordinarias*) ou a microhistoria (*Filomeno*, *La muerte del decano*) —non importa que sexan máis ou menos ficticias— nos cales os máis achegados ós feitos non acaban de comprendelos. Interesa a presenza de decanos historiadores en ámbalas novelas: o profesor Martín en *Las islas*, “decano perpetuo de la Facultad de Ciencias Políticas” (61-62), intelectual aristocratizante de pensamento fascista, expresa a idea do “derecho de los superiores a dar muerte a los que estorban, sean inferiores o no” (89), mentres aclara como a retórica serve a ideoloxía dominante: “Hemos desterrado del vocabulario político el

verbo matar... matar no es un acto moral sino un acto de limpieza, libre de cualquier otra connotación" (90). Outra faceta do seu pensamento político: "que era peligroso que la gente pensase por su cuenta [aunque]... convenía que la gente creyera que pensaba por sí misma" (92). Esta "autoridade", responsable de produci-las historias oficiais do réxime é, en palabras do dictador, "muy útil... Lo justifica todo. También justificaría mi muerte" (146). O profesor Martín "no fue un camarada de las primeras horas, ni un revolucionario convencido, sino un pensador que vivió siempre gracias a su pensamiento. A su venta, sería más exacto" (147). Este ideólogo venal representa o historiador "oficial" do momento, do réxime que sexa. Os discursos do dictador, festas nacionais e demais actos públicos preséntanse con todo cinismo: "al final habrá discursos en que se repetirá lo que usted sabe: las mentiras necesarias para mantener el entusiasmo y la pasión" (132-33). A esta visión da "historia" pode opoñerse a que o dictador expresa respecto de si mesmo: "que yo soy una pura ficción que a veces decreta penas de muerte contra las víctimas que él mismo ha elegido" (150). Fala varias veces de representa-lo seu papel, por exemplo "de representar la parte sublime del poder... en el Convenio del doce de abril...que el profesor Martín redactó en todos sus términos, se me atribuía en exclusiva la parte sublime. Es un término suyo, no mío" (152-53). Á parte da sátira do poder que indiscu-

tiblemente ofrece, *Las islas extraordinarias* expresa desde outro ángulo o concepto da permeabilidade de ficción e historia.

O defunto en *La muerte del decano*, na conversa que sostén co padre Fulgencio a noite da súa morte, fala do seu pensamento sobre a Historia Antiga, obra inacabada supostamente xenial, que el suxire como motivo do putativo asasino, o seu discípulo, que se apropiará das notas e que "ya me oyó bastante como para suplantarme, a mi obra, quiero decir" (16). Insinúa que os celos profesionais e o desexo de roubarlle a carreira provocarán o seu asasinato, unha morte motivada pola ambición de ser quen asine a historia "xenial". A conversa durante a última cea compartida polo decano e don Enrique, o presunto asasino, versa sobre historia e determinismo, ademais da autoría do suposto libro, que ambos negan, o decano obxectando que non escribiu nin unha palabra e don Enrique protestando que o pensamento é do decano, aínda que este insiste en que o discípulo xa comezou a pensar pola súa conta. Unha conversa posterior entre o acusado e a súa muller Francisca tamén se refire á autoría do libro; ela, que o estivo mecanografando, insiste en que o pensamento é do seu marido. A conversa entre o decano e o padre Fulgencio levanta sospeitas de que Enrique matou o seu mentor para poder roubarlle a obra histórica. Outra conversa

sostida entre o decano e Enrique, xa no decanato, versa sobre historia e literatura, coa declaración do mentor de que “renuncio a la Historia por la Literatura... y renuncio porque he encontrado un camino mejor para expresar lo que llevo dentro. Voy a dedicarme a la novela” (38). Aclara que comezará pola novela histórica, un ciclo sobre “la época de la Tetrarquía y sobre Constantino... La figura de Diocleciano me fascina” (39). Nunha palabra, a mesma materia que constituíu o núcleo do suposto libro (inacabado) de historia. Ademais, o decano móstrase escéptico respecto á verdade: “Nadie alcanzará jamás la verdad. En el fondo, nadie espera hallarla” (42).

A morte do decano non se esclarece, en parte porque a mentalidade cerrada das autoridades da época (representada de maneira particular polo comisario) resulta incapaz de considerar calquera motivo que non sexa o máis estereotipado e obvio, un pouco, posiblemente, porque a novela que o decano (consumado don Juan) realmente está escribindo é unha bastante máis contemporánea e vulgar, unha novela detectivesca mediante a cal se propón vinga-lo rexeitamento de Francisca, e asemade urde o mecanismo para roubar desde ultratumba a fama futura do talentoso discípulo. Torrente ofrécelle ó lector outro

exemplo da imposibilidade da Historia, que nin é ciencia nin é verdade, segundo o mesmo decano-catedrático de historia quen ten decidido dedicarse á novela, e que deixa un crebacabezas respecto á autoría dos “seus” libros.

Ademais de proseguir-lo concepto da identidade entre historia e ficción, estas novelas, aínda que independentes en canto a personaxes e argumento, forman parte dun todo que é o retrato psicolóxico dunha época, uns anos escuros, esencialmente descoñecidos fóra do país, que para os que os viviron non son gratos de lembrar. En *La boda de Chon Recalde*¹³, Torrente volve incidir na época difícil da inmediata posguerra, cun enfoque preferente sobre a condición feminina. Dúas rapazas orfas, Cristina e Chon Recalde, fillas dun capitán de navío fusilado, soas, desamparadas despois da morte da súa nai, volven ó final da guerra á vila de orixe da súa familia. Na atmosfera anódina deses tempos, teñen escasas probabilidades de conseguir traballo, e o seu posto na sociedade provinciana complicase pola desgracia de seren fillas dun fusilado, aínda que en contrapartida, son vistas con certo respecto por seren netas de almirantes, dos de antes. A historia dos seus esforzos por establecérense, por manteren a dignidade persoal, por transcende-la hipocrisía e os prexuízos sociais e

13 *La boda de Chon Recalde*, Barcelona: Planeta, 1995.

ideolóxicos, o mesmo cás súas pequenas escaramuzas coa "buena sociedad" provinciana e os seus rexeitamentos e humillacións, distan moito da Historia, dos acontecementos que figuran na macrohistoria; exemplifican a intrahistoria, a microhistoria de dúas mulleres ligadas a "los vencidos" ante a intolerancia da época do chamado triunfalismo. Refírese a recensión de Xosé A. Ponte Far¹⁴ á "sociedade moi inmovilista dominada pola xerarquía da Mariña de guerra" (175) e apunta que "vén se-la radiografía dunha sociedade pechada en si mesma, cuns valores moi anticuados, dunha cidade na que a Mariña era o modelo" (176), que el considera a "imaxe literaria de Ferrol, tanto xeograficamente como socialmente" (ibid). Os motivos máis frecuentes inclúen a hipocrisía, a rivalidade, o egoísmo e o resentimento. Nunha sociedade así, o futuro das mulleres vese sombrizo, maiormente no caso das orfas asociadas coa causa perdida; por iso, a irmá maior, Cristina Recalde, e a súa amiga Elvira Seoane, que teñen estudos, intelixencia e vontade, escapan. Chon, sen carreira, e fronte ás murmuracións que difunden a sospeita da perda da súa virxindade, enfróntase ó matrimonio morganático, cun home manco, da idade do seu pai. É unha novela composta enteiramente de nimiedades, na que a Guerra Civil

La boda de Chon Recalde

Gonzalo Torrente Ballester *La boda de Chon Recalde*

Una impresionante estampa
de la condición femenina
en la España de la posguerra.



PLANETA

III

Española, o único referente á macrohistoria, á Historia, fica xa no pasado, aínda que sexa un pasado próximo. Se algo subverte ou desmitifica é o "mito" dos grandes principios morais ou ideolóxicos, porque nin patria, nin morte "heroica", nin amor (ou matrimonio) se asocian con móbiles nobres: insinúase que o pai das mozas foi fusilado por vellos rancores persoais, que Franco puido perdoarlle a vida, pero quería primeiro humillalo a el e mais á muller, obrigándoos a pedir perdón, e que o defunto preferiu a morte. De

¹⁴ Xosé A. Ponte Far, "Gonzalo Torrente Ballester. *La boda de Chon Recalde*", *Revista Galega do Ensino*, nº 10 (Febreiro 1996), 175-177.

xeito paralelo, ningunha das relacións de noivado retratadas parece responder ó amor dos contraentes (non sendo o caso de Regino, quen “substitúe” a filla pola nai, longamente adorada a distancia), senón que obedecen a razóns de índole social, egoísmo ou rivalidade.

En *La novela de Pepe Ansúrez*¹⁵, segundo reza na lapela, Torrente ofrécenos “un formidable retrato satírico de actitudes provincianas, con el fondo del amor y el sueño de la literatura”. Estas novelas dos noventa son vistas pola escasa crítica que se ocupou delas como obras menores. A diferenza de *La muerte del decano* e *La boda de Chon Recalde*, non se sitúa na época franquista, con toda a estreiteza intelectual, moral e política da inmediata posguerra, senón nun momento máis actual, xa con computadoras e sen censura, aínda que o ambiente segue a ser provinciano, mesmo aldeán. A anónima vila da Ribera, co seu estaleiro milenario, tanto podería ser Cartaxena coma Ferrol. Aínda que ten unha tradición marítima e a súa Mariña de Guerra, esta ocupa un lugar marxinal; é o comercio, o mundo da Caixa e a Banca o que constitúe o escenario principal, pero para o asunto principal o comercio conta pouco. Trátase dunha metanovela, pois Pepe Ansúrez

proponse escribir unha novela para conta-la historia de amores entre el e Elisa (e aínda que Pepe non chega a escribi-la súa novela, esta obra de Torrente si conta o curioso noivado e a voda, e varios personaxes fan, en efecto, o papel que queren que Ansúrez lles confira na “súa” novela). Xosé A. Ponte Far apunta na súa recensión que “O relato como ‘tema’ do relato, un recurso moi cervantino... e o recurso que será *La novela de Pepe Ansúrez*” (196)¹⁶ e infórmanos de que “Todo foron especulacións do narrador, que nos foi narrando os distintos proxectos, contrariedades e intromisións dos personaxes máis involucrados na redacción desa novela”, e conclúe que “o relato vén ser unha reflexión sobre o proceso de abordar e compoñer unha novela, con detencións en particularidades técnicas como a do punto de vista narrativo” (ibid). Non é a primeira obra de Torrente cun protagonista que se propón escribir unha novela; xa en *Javier Mariño* se atopa o primeiro antecedente, e logo aparecen escritores (ou aspirantes a escritor) en numerosos títulos: *La saga/fuga*, *Fragmentos de apocalipsis*, *La Isla de los Jacintos Cortados*, *Yo no soy yo, evidentemente*, *Filomeno, a mi pesar*, e de menor relevo noutros. Aquí fálase moito da novela, pero desde o momento en que o poeta Pepe anuncia a súa intención

¹⁵ *La novela de Pepe Ansúrez*, Barcelona: Planeta, 1994.

¹⁶ Xosé A. Ponte Far, “Gonzalo Torrente Ballester. *La novela de Pepe Ansúrez*”, *Revista Galega do Ensino*, nº 6 (Febreiro 1995), 195-196.

de escribirla, todos queren emendarlle o plan. O seu xefe ofrécese para publicarlle, coa condición de figurar nela tal e como el diga; outro “mejor prosista” propónse escribir unha novela mellor, “más moderna”, a pesar de que el tampouco escribiu nunca ningunha, porque “la única persona que en esta ciudad entiende de novelas soy yo” (38). Hai numerosas resonancias intertextuais, comezando con Unamuno (Don Perico lembra moito o pedante de *Amor y pedagogía*, e hai varias discusións de cómo será a obra en progreso, como en *Niebla*). Nunha forma de autointertextualidade, Ansúrez e a súa noiva discuten o plan da novela, como o narrador e a súa amante imaxinaria, Lénutchka en *Fragmentos*.

O verdadeiro tema, sen embargo, é a relación novela-historia. Novamente, os personaxes preocupáanse polo trato que lles dará a historia (xa obsesión de Agamenón en *Ifigenia*, aínda que a maior teima sexa a de Raniero en *La rosa de los vientos*). Ambos aspiran a ser inmortalizados, razón que preocupa ó vate Ansúrez mentres todos rivalizan para saíren na súa novela: “don Periquito sería un buen personaje, no creas, pero me da no sé qué sacarlo en una novela... Porque sacarlo en la novela sería como inmortalizarlo, y él no se lo merece” (70). Certos personaxes convértese en novelistas —ou historiadores— mentres a *vox populi* novamente demostra

a falta de coñecementos claros, o que non impide que moitos opinen:

La voz herrumbrosa sostenía, con todo lujo de detalles, que don Leónidas se entendía con Elisa, mientras la voz sedante, también con todo lujo de detalles, sostenía lo contrario, con lo cual la pecera perdió su habitual unanimidad, hubo sus más y sus menos, y se llegó al acuerdo de interrogar directamente a don Leónidas, nada más que llegado...

Y aunque don Leónidas lo negase, lo hizo de tal manera que todo el mundo quedó persuadido de que se entendía con la moza y de que las relaciones eran todo lo frecuentes que permitían los cincuenta años cumplidos del caballero (115-116).

O lector sabe, por ser testemuña dos encontros entre don Leónidas e Elisa (a noiva de Ansúrez), que o señor, aínda que propuxo poñerlle un piso á moza e mercarlle un coche, é pouco menos que impotente e que ela o despreza. Tanto valen, pois, os “testemuños” de testemuñas que recolle a Historia; xa Torrente desmitificou varios antecedentes, revelando as motivacións viles ou pouco dignas das súas accións en obras desde *Ifigenia* ata o presente.

Nunha ocasión posterior, máis ou menos os mesmos personaxes falan novamente con don Leónidas sobre a novela que está escribindo o vate Ansúrez:

—...Aquí don Paco dice que va a sacar los trapos sucios de todo el mundo y yo le dije...

—No pase cuidado, don Paco. Los únicos trapos sucios que saldrán en la novela son los míos, que son al mismo tiempo los del novelista. Pero una vez publicados... (132)

Don Leónidas non ten reparo en seguir fachendeando, prexudicando a reputación da moza, gozando o que interpreta como admiración do seu auditorio: "Don Leónidas recibió las siete sonrisas como un homenaje" (133). Parte da conversa que segue versa de forma oblicua sobre a veracidade dos testemuños:

—...Las cosas son como son, o fueron como fueron. Con contarlas con pelos y señales...

—¡Ay, los pelos y las señales! Lo que importa son las señales porque los pelos se inventan. A mí mismo no me costaría trabajo...

[...]

—¡Menudo tocho iba a salir entonces, la tal novela! Una sola aventura con pelos y señales.

—Eso, eso. Pelos y señales. Sobre todo pelos. Las señales son lo de menos (133).

Do dito despréndese que cada un está disposto a inventar parte e facer pasa-lo todo como igualmente verídico.

Á parte da cuestión da invención en novela e historia, trátase tamén da liberdade da arte (ou acaso da prensa), como se aprecia nunha entrevista

posterior sobre o asunto da novela, entre o almirante e don Leónidas cando o oficial vén: "El visitante explicó que no quería testigos de su visita, y que valía más lo que el pueblo entero pensase de ella que las versiones verdaderas que pudieran dar los ayudantes" (138); o almirante procede a insinuar unha "advertencia, no una orden, para que el susodicho subordinado nos dejase a nosotros en paz" (139), en efecto, unha censura previa, para que Ansúrez non mencione na súa obra a ningún da Mariña. É despois desta visita cando don Leónidas retira a súa promesa de publicala novela, e cando Ansúrez cita a necesidade de incluír "líos" para que a novela se venda, e despídeo.

A idea dunha prensa venal aparece logo, na entrevista entre don Leónidas e don Pedro (ou Perico), o prosista oficial do lugar, quen manifesta desde o comezo que "La prensa local carece de dinero para pagar a sus colaboradores modestos, como es mi caso" (159). Preguntado por don Leónidas se podería escribir unha novela, contesta don Pedro: "No lo sé, señor. Nunca hice la prueba". O argumento da putativa (segunda) novela, dictado por don Leónidas, repite a historia dos amores de Pepe e Elisa, cambiando moito o papel de Leónidas: "Los personajes son dos hombres y una mujer; ella, bastante casquivana, él bastante tonto. Ella se acuesta con el otro, con el listo, con el tercero en discordia. El tonto quiere

casarse con la mujer..." (161). Trátase da historia escrita a contrato, o que Walter Benjamin condenou como "historia dos victoriosos" ou, neste caso, dos poderosos, do rico capitalista, que xa despediu a parella en cuestión por non se dobregaren ós seus desexos. Vista como outra

subversión de Torrente da historiografía do franquismo, esta novela aparentemente lixeira cobra outra dimensión, e insírese con outras novelas recentes no apropiado contexto da súa novelística total, plenamente intelixible á luz do novo historicismo.



UNHA APROXIMACIÓN Ó CINE ESPAÑOL. OS ANOS DA TRANSICIÓN POLÍTICA (1974-1982)

Ángel Luis Hueso Montón

Universidade de Santiago de Compostela

É indubidable que ó longo da historia dos pobos hai fases que adquiren unha especial importancia tanto polo que representan de seu coma pola transcendencia que adquiren para etapas posteriores da vida desa colectividade. Ninguén pode negar que os anos que seguiron ó final do franquismo representan un momento relevante na historia española; as posibilidades que se lle abriron ó noso pobo foron de tal magnitude que superaban tódalas expectativas, e ante elas foise construíndo unha convivencia democrática baseada na pluralidade de actitudes e no respecto mutuo.

Nestas páxinas non imos reflexionar sobre estas situacións sociopolíticas, pero as consideracións que fagamos acerca da evolución que experimenta o cine español nestes anos veranse claramente condicionadas por ese contexto de transformación, de xeito que non só nos será moi útil senón imprescindible, ter presente de continuo esas peculiaridades polas que pasa a nosa sociedade.

O cine, o mesmo cás restantes manifestacións culturais, preséntase-nos como un catalizador no que podemos constata-la repercusión de diferentes aspectos da evolución social; é evidente que non tódalas películas posúen o mesmo nivel de vinculación ó contorno, pero o conxunto da imaxe, e sobre todo a través de determinadas correntes, pódenos servir para comprendermos de maneira máis axustada algunhas das características que definen fases concretas da historia.

A DELIMITACIÓN CRONOLÓXICA

O feito de que desenvolvámo-las nosas consideracións arredor do mundo da imaxe animada condiciona as nosas perspectivas, pero pensamos que pode resultar interesante esta "visión cinematográfica" en canto que a súa relativa singularidade supón unha contribución diferente que se incorpora á que proporcionan outros puntos de vista máis coñecidos acerca desta fase da historia española.

Tendo en conta este carácter peculiar, a primeira matización debemos facela en relación co marco cronolóxico no que nos imos mover. Quizais chame a atención o feito de que o título que encabeza este traballo limite o campo da transición política mediante dúas datas concretas como son 1974 e 1982, que debemos xustificar, sobre todo tendo en conta que as utilizamos desde unha perspectiva preferentemente cinematográfica.

Con respecto á segunda data, fórmulanse poucos problemas para a súa aceptación, posto que a consideración por tódolos historiadores do triunfo do Partido Socialista nas eleccións daquel ano como un punto de inflexión especialmente significativo cara á normalización democrática, únese, no eido do cine, un cambio cualitativo importante que se plasmará plenamente na serie de decretos promulgados a finais de 1983 e principios de 1984 e que son coñecidos de maneira coloquial como "a lei Miró".

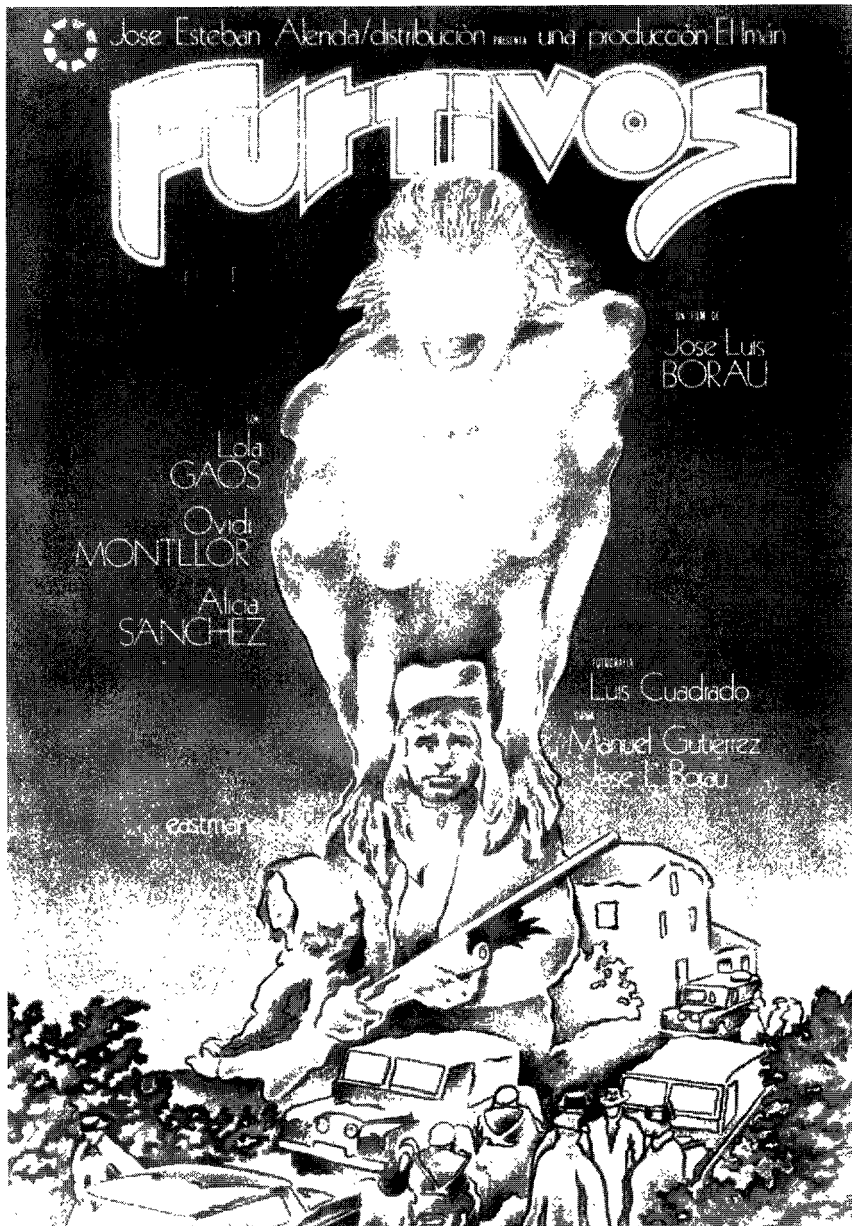
Máis problemas suscita fixa-lo inicio da transición cinematográfica en 1974; sen embargo, a historiografía actual do cine español¹ considera que a partir da morte de Carrero Blanco se orixinan unha serie de circunstancias que marcan unha certa ruptura fronte

ó cine inmediatamente anterior. Ó noso modo de ver, a auténtica inflexión prodúcese ó longo do ano 1974, cando Pío Cabanillas ocupa o cargo de ministro de Información e Turismo nos meses que van de xaneiro a outubro e abre unha serie de pequenos "portelos" que naquel entón poden semellar pouco significativos pero que adquiren relevancia nunha perspectiva a medio prazo; dalgún xeito viña recupera-lo espírito presente no seu anterior paso polo Ministerio como subsecretario baixo o mandado de Manuel Fraga Iribarne, no que se impulsara o chamado *Nuevo Cine Español*.

Para poder valorar apropiadamente esta situación debemos ter presente unha circunstancia que pola súa mesma obviedade pode caer no esquecemento: a creación dunha película é un proceso lento que adoita demorarse varios meses e por veces anos; por iso, as eventualidades que poidan incidir sobre a aparición de determinado tipo de filmes non poden entenderse dun xeito totalmente puntual, senón que se constatan ó cabo dun certo tempo.

Deste modo, as premisas impulsadas no período de Pío Cabanillas terán o seu reflexo ó longo dos dous últimos anos do franquismo, de forma

¹ Carlos F. Heredero: "El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y de la democracia. Historia de un desencuentro", en VV. AA.: *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Valencia, FilMOTECA de la Generalitat Valenciana, 1989, p. 18.



Furtivos (1975), de José Luis Borau.

que a pesar de que perduran as múltiples presións censoras, en 1974 presenciámo-la estrea de obras significativas deste cambio (aínda que se poida considerar temperado) como poden ser *La prima Angélica* de Carlos Saura² —con toda a convulsión que supuxo a súa estrea— ou *Tocata y fuga de Lolita*, dirixida por Antonio Drove.

Pola súa parte, en 1975 verían a luz películas como *Furtivos* de José Luis Borau e *Pim, pam, pum... fuego* de Pedro Olea, obras que tanto pola súa temática de especial dureza coma pola referencia a mundos sociais concretos (un gobernador civil no caso da primeira ou a posguerra dos anos corenta na segunda) sería difícil que aparecesen noutras circunstancias, aínda que tamén tiveron que superar unha chea de dificultades³. Ademais, en ámbolos casos a estrea produciuse no mes de setembro daquel ano, polo cal a carreira comercial dos dous filmes se desenvolveu paralelamente con situacións inesquecibles para a historia de España.

Para reafirmar algunhas notas singulares que se producen nesta fase do franquismo dentro do mundo do cine, non podemos esquecer que neses meses se adoptan dúas decisións administrativas que van ter repercusión nos

anos seguintes. Por unha parte, iníciáanse os trámites para a redacción dunha lei de cine que aínda que non chegou a bo porto, como é sabido, e foi utilizada por algúns políticos como unha arma fronte ó mundo profesional, converteuse nunha referencia continua da necesidade de que este medio contara cun marco legal homoxéneo, algo non acadado malia o paso dos anos e as diferentes opcións políticas.

Por outra parte, volven aplicarse (a partir de setembro de 1973) as axudas automáticas do 15 % sobre a recadación conseguida polas películas españolas, as cales foran fixadas na época da dirección de García Escudero nos anos sesenta e anuladas durante o ministerio de Sánchez Bella. Isto vai supoñer un planeamento económico de claro apoio á produción nacional, se ben nos derradeiros anos da década terá consecuencias imprevisibles sobre o conxunto do noso cine pola súa utilización indiscriminada que afectou a unha serie de filmes para os que non estaban pensadas.

A NOVA SITUACIÓN ADMINISTRATIVO-ECONÓMICA

Se os feitos apuntados se producen nos derradeiros momentos do

² Diego Galán: *Venturas y desventuras de la prima Angélica*, Valencia, Fernando Torres, 1974.

³ Carlos F. Heredero: *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*, Madrid, Filmoteca Española, 1990, pp. 349 e ss. Santos Zunzunegui: "Estilo y poética visual: el caso de *Pim, pam, pum... fuego*", en J. Angulo, C. Fernández Heredero e J. L. Rebordinos (eds.): *Un cineasta llamado Pedro Olea*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1993, pp. 51-60.

franquismo, debemos agora considerar cales son as claves coas que se desenvolve o cine no segundo lustro dos setenta e nos primeiros anos da década seguinte, período do noso estudo.

Mesmo sen realizarmos unha revisión exhaustiva das normas administrativas que se promulgan neste momento (se ben non podemos omitir-lo carácter dubitativo e timorato que tivo a UCD neste eido), si imos referirnos a aquelas que adquiren unha especial significación, e en concreto as que inciden no campo censor.

A tantas veces solicitada supresión da censura converteuse en motivo determinante da transformación que vivía o noso país; sen embargo, aínda se fixo esperar e ademais produciuse dun xeito gradual, dado que en febreiro de 1976 se dictaminou a supresión da censura previa de guións e ata novembro de 1977 non chegou a que afectaba ás películas.

A raíz da nova situación orixinouse unha reformulación das relacións dos filmes coa administración. Os trámites polos que pasaban as películas eran mínimos, pero á vez estas obras convertíanse en manifestacións que se vían sometidas á intervención xudicial ordinaria. Esta circunstancia é a que hai que ter presente para poder entender con plena exactitude os avatares que

sofreron determinadas obras, posto que non se trata de actuacións censoras como as denominaron algúns autores. *Rocío*, dirixida por Fernando Ruiz en 1980, viu impedida a súa carreira comercial por unha denuncia perante os xulgados de Sevilla e unicamente puido ser estreada o ano seguinte despois de que o director decidira retirar-las referencias que foran motivo da denuncia.

Máis complexo foi o caso de *El crimen de Cuenca* (1979-1981) de Pilar Miró. Nesta ocasión atopámonos cunhas circunstancias derivadas dun baleiro legal producido a raíz da aprobación da Constitución de 1978; mentres se producían unha serie de dúbidas en 1979 por parte do ministerio de Cultura sobre a concesión da licenza de exhibición (único trámite por realizar), a obra foi secuestrada por orde do Xulgado Militar Permanente núm. 5 e Pilar Miró procesada ó cabo duns meses por delicto de injurias á Garda Civil. A causa desta insólita situación debíase ó feito de que non se reformara convenientemente o Código Penal, de tal maneira que os tribunais militares só tiveran competencia sobre as persoas destes estamentos ou en circunstancias de guerra. A reforma realizada no Congreso dos Deputados permitiu que se sobreesera o caso e a película puidera ver a luz pública en 1981, case dous anos despois de estar rematada⁴.

⁴ Juan Antonio Pérez Millán: *Pilar Miró, directora de cine*, Valladolid, 37 Semana Internacional de Cine, 1992, pp. 123-154.

Pero o cambio nas estruturas censoras incidiu tamén de cara ó cine estranxeiro, con consecuencias para a nosa imaxe. A supresión das dificultades administrativas anteriores produciu como efecto inmediato a estrea dun número considerable de filmes que durante anos estiveran prohibidos no noso país. É ben curioso atopar nestas datas unha amálgama bastante sorprendente na que conviven grandes clásicos como *El gran dictador* (The Great Dictator, 1940) de Charles Chaplin, *El acorazado Potemkin* (Bronenosez Potiomkin, 1925) de S. M. Eisenstein, *La vía láctea* (La voie lactée, 1969) de Luis Buñuel, *Patria y Rey* (King and Country, 1964) de Joseph Losey ou *Une Femme mariée* (1964) de Jean Luc Godard, entre outros moitos pertencentes en ocasións a directores prestixiosos como Bertolucci, Fellini, Pasolini ou Costa Gavras, con filmografía coñecidas no noso país pero con grandes lagoas, xunto ás obras eróticas exemplificadas no número considerable de "Emmanuelles" que se ofrecen ós espectadores.

Todo este conxunto de circunstancias traerá como consecuencia lóxica a loita polos espazos na exhibición, no que veu incidi-la normativa de cota de pantalla fixada polo Goberno (dúas a unha concibida cun claro matiz proteccionista da nosa industria) que foi rexeitada por algunhas agrupacións e culminou sendo anulada por unha sentenza do

Tribunal Supremo por defecto de forma no seu proceso administrativo.

Se os problemas de tipo económico eran importantes para o desenvolvemento do noso cine nun momento tan singular, neles repercutiu de xeito capital o crecemento dun determinado tipo de películas, as clasificadas "S" pola Administración (debido a que podían feri-la sensibilidade dos espectadores), que cun custo mínimo aproveitaban os recantos deixados polas normativas vixentes para ofrecer un tipo de cine de ínfima calidade e claramente inclinado cara a un pseudoerotismo. O problema suscitábase porque estes filmes posuían a categoría de películas nacionais, polo que recibían os adiantos de recadación coma calquera outra obra e entraban nunha competencia que podería considerarse case que desleal co resto da produción. Esta circunstancia emendaríase xa a principios dos oitenta coa creación, en primeiro lugar, das salas de tipo "X" (por unha lei de febreiro de 1982, ó final da etapa da UCD) e, posteriormente, coa clasificación de películas da mesma categoría dirixidas claramente ó cine violento ou porno e que se tiñan que axustar a unhas normas moi estrictas de exhibición e publicidade.

Paralelamente a todas estas vicisitudes que repercuten en campos como a produción e a exhibición, debemos lembra-lo reto lanzado a

finais do franquismo que tentaba acadar unha normativa global para o cine, na que tiveran cabida a multitude de facetas que posúe esta manifestación. Nestes anos de transición política ímonos atopar con dous acontecementos que recordan moi directamente esta situación e este desexo.

No mes de decembro de 1978 celebrouse o *I Congreso Democrático del Cine Español*; a peculiaridade deste evento deriva de dúas facetas globais: por unha parte, participaron nel tódalas organizacións sociais, profesionais, sindicais e políticas (agás a UCD) que tiñan algo que ver co cine, co cal ningún podía sentirse discriminado á hora de propor solucións á situación que estaba a vivi-la nosa imaxe. Pero, por outra, iniciouse a reflexión sobre o cine desde tódolos puntos de vista (industrial, comercial, empresarial, de relacións coa Administración, o ensino, a cultura, etc.) de xeito que a maior ou menor importancia que puidera concederse a determinadas facetas da imaxe quedaba relativizada ó poñerse en relación con moitas outras que tamén merecían unha atención polos diferentes grupos participantes.

A pesar de recoñece-la importancia singular que tivo este Congreso, non podemos esquecer a súa escasa repercusión na evolución do cine español; unha

vez máis, os grandes acordos e as reflexións globais non atoparon o seu reflexo na vida cotiá, e unicamente cando chegue ó poder o Partido Socialista encontraremos unha certa aplicación de aspectos moi concretos, pero nunca esa busca de solucións integrais da que, malia o tempo pasado, tan necesitado está o noso cine.

Uns anos máis adiante, en febreiro de 1981, e nun contexto peculiar derivado das aínda recentes transferencias á Generalitat de Cataluña, tiveron lugar as *Converses de Cinema a Catalunya*⁵. As formulacións son similares ás apuntadas xa para o Congreso de 1978, pero neste caso hai que salientalo feito de que nos atopamos, por primeira vez na nosa historia, cunha toma de postura ante o cine por parte dunha serie de grupos sociais nos que a cohesión deriva da súa integración nunha comunidade autónoma. As consecuencias da aplicación da Constitución ó mundo do cine e da estrutura autonómica conseguinte caerán fóra do noso ámbito cronolóxico de estudio (aínda que nalgúns casos como o catalán —que estamos citando— e o vasco se produzan as primeiras manifestacións interesantes a principios dos anos oitenta), pero a aparición destas *Converses* en data tan temperá vén a poñer de manifesto que a imaxe animada vai ser, no futuro, un elemento

5 *Converses de Cinema a Catalunya. Història y conclusions*, edición de Joaquim Romaguera y Ramió, S. L., Caixa de Barcelona, 1981.

determinante no contexto cultural destes diferentes grupos sociais.

OS MODELOS CINEMATográfICOS

Se as consideracións que levamos feito ata aquí poden ter unha certa importancia para coñece-lo desenvolvemento da industria cinematográfica española nestes anos, ninguén pode ignora-la necesidade de que nos deteñamos no estudio dos tipos de películas que se producen neste momento, posto que serán elas, en maior ou menor grao, as testemuñas directas das claves que a sociedade española verte en imaxes.

É indubidable, e así o acabamos de recoñecer, que non tódalas películas teñen a mesma significación histórico-social, pero interésanos destacar de maneira especial a importancia que poden revestir determinadas correntes ou grupos de filmes que adquiren, tanto no momento da súa estrea coma ó longo do paso do tempo, un carácter testemuñal verdadeiramente importante. Analizaremos algunhas destas correntes pois que a través da suma que supoñen as súas contribucións poderemos acadar unha visión, se non exhaustiva si significativa, do cine da transición política española.

A RECUPERACIÓN HISTÓRICA

Un dos trazos máis representativos deste período, non só desde o

ámbito cinematográfico, é a nova perspectiva coa que se trata a historia; a historia como algo vivo, non mediaticado por uns férreos condicionantes políticos e onde teñan cabida tódalas perspectivas temáticas, ideolóxicas e científicas. Este desexo de revisión histórica que atoparemos en toda a sociedade española ten a súa exemplificación máis representativa no retorno dos exiliados, personaxes da cultura española como Claudio Sánchez Albornoz, María Zambrano, Rafael Alberti e tantos outros que volven reinserirse na armazón social do noso pobo. A isto súmase a presenza de novas perspectivas historiográficas que tentan supera-las limitacións con que se desenvolveran moitos dos enfoques investigadores anteriores.

Centrándonos no eido da imaxe cinematográfica, hai dous trazos que cómpre salientar inicialmente; o primeiro é o cambio no centro de atención temática, pois fronte ós temas "imperiais" (Reis Católicos, descubrimento de América) ou a loita fronte a Napoleón, que foran os eixes de gran parte do cine histórico do franquismo, imos atopar nestes anos unha preferencia pola historia máis recente, aquela que o pobo español viviu durante este século e, dentro dela, o grande acontecemento que convulsionou a toda a sociedade, a Guerra Civil de 1936-1939 e as súas consecuencias.

Xunto a isto existe unha dobre concepción narrativa e estética con

que foron concibidas estas películas; coexisten dúas grandes liñas, a documentalista e a de ficción, de xeito que imos atopar obras ben diferentes nas que a aproximación ó pasado concede importancia a claves moi concretas e diversas. Por iso, se cadra o máis interesante, co tempo, sexa a visión de conxunto que pode extraerse de todo este grupo de películas, tendo ademais en conta que se dá unha curiosa cohesión cronolóxica, xa que o núcleo máis representativo delas se produce nos primeiros anos da transición e ó cabo dunha serie de anos vemos como se vai abandonando este tipo de obras.

A corrente documentalista baséase, fundamentalmente, na suma de dous grandes elementos: a utilización de imaxes coetáneas dos acontecementos que se queren narrar e as entrevistas actuais ós protagonistas deses mesmos acontecementos; esta fórmula narrativa, moi productiva na televisión daqueles anos, posúe a forza de poñer en conexión o pasado co presente a través da vinculación dos personaxes protagonistas dos feitos⁶. Sen embargo, tamén conta co problema da escaseza de imaxes de arquivo, co que pode producirse (como de feito ocorreu) unha reiteración destas, e aínda nalgúns casos a súa utilización desde perspectivas ideolóxicas distintas.

Deixando de lado algúns documentais que pola súa clara marxinalidade non chegaron a ter carreira comercial mínima, encontramos, en primeiro lugar, unha serie de obras nas que o desexo de recuperación do pasado está vinculado a determinadas e contrapostas actitudes ideolóxicas; deste xeito preséntasenos unha visión anarquista do conflito civil na obra de Diego Santillán *¿Por qué perdimos la guerra?* (1977) que entra en clara colisión coa visión franquista defendida por Eduardo Manzanos en *España debe saber* (1976), se ben en ámbolos casos chegaremos a constatar unha similar falta de respecto ós feitos máis evidentes con tal de defende-la ideoloxía dos seus respectivos autores.

Cunha perspectiva de aproximación ó pasado a través dos grandes personaxes que lle deron vida, encontramos algúns filmes significativos como poden se-los que tentan dar unha visión de Franco desde puntos de vista diferentes. En 1976 aparecen dúas obras moi representativas disto, como son *Raza, el espíritu de Franco*, dirixida por Gonzalo Herralde e *Caudillo*, de Basilio Martín Patino. Mentres que a primeira pretende interpreta-la personalidade de Franco tomando como punto de referencia a película *Raza*, realizada en 1941 por José Luis Sáenz

⁶ José Enrique Monterde: "El cine histórico durante la transición política", en VV. AA.: *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, p. 58.

de Heredia sobre un libro de Jaime de Andrade (pseudónimo de Franco) e que fora estudiaada por Gubern⁷, na segunda preténdese dar unha visión dos primeiros meses da Guerra Civil e da progresiva afirmación de Franco entre os xenerais sublevados ata o seu nomeamento como caudillo.

Xa nos anos oitenta aparece unha película illada dentro deste mesmo contexto e que dalgún xeito lle serve de peche. Tentando adoptar un punto de vista de certo distanciamento do personaxe fíxose *Dolores* (1980), de José Luis García Sánchez e Andrés Linares; sen embargo, a militancia comunista dos directores e a forte personalidade da líder protagonista fan que o filme se achegue perigosamente a un tratamento case haxiográfico.

Pero xunto a estas obras destacan de maneira especial tres películas que poden estimarse como a contribución máis importante a esta corrente de documentalismo histórico.

A primeira é unha obra moi peculiar e que pode considerarse como un testemuño directo da evolución da sociedade política en relación co cine; estamos falando de *Canciones para después de una guerra*, realizada por Martín Patino en 1971, e que estivo prohibida ata a súa estrea en 1976.

Trátase dun intento de recuperación da posguerra española (iníciase coa parte final da guerra) poñéndoa en relación coas cancións e a música daqueles anos. Quizais a característica máis interesante do filme sexa a acumulación dunha boa cantidade de materiais de primeira man que corresponden a facetas ben distintas da vida española, co cal se nos ofrece o pasado non só desde unha perspectiva política senón recoñecendo o gran número de aspectos que conflúen nun mundo social. A interpretación intencionada (a través da montaxe e dos virados) que se fai nalgúns momentos das imaxes rompe o grande interese que posúe a obra, que, pola contra, destaca naquelas fases en que fai unha presentación non mediatizada das propias imaxes.

O nivel deste modelo cinematográfico acada cotas moi destacables en *La vieja memoria*, dirixida en 1977 por Jaime Camino. Partindo da estrutura coñecida de alternancia entre entrevistas e imaxes de arquivo, a película incide nun bosquexo especialmente interesante: o tema da memoria. A relación entre pasado real e pasado interpretado ó cabo dos anos, entre os acontecementos e o seu recordo, entre a verdade e a súa manipulación polo paso do tempo dan pé para que o espectador vaia afondando e interpretando os sucesos mediante a contraposición de achegas diferentes.

7 Román Gubern: *Raza, el ensueño del general Franco*, Madrid, Ediciones 99, 1977.



Canciones para después de una guerra (1976), de Basilio Martín Patino.

A obra estrutúrase arredor dunha serie de acontecementos da Guerra Civil que, sen ofrecela integramente, si posúen unha gran singularidade e forman un conxunto coherente. Pero xunto a isto destaca a forma de utilízalas contribucións dos distintos personaxes, pois gracias á montaxe as intervencións refórzanse ou se opoñen, confirman o que era coñecido ou dan unha visión diferente do que nos ofrecen os documentais; outrosí, a forza da cámara que chega a converterse nun auténtico bisturí e coa que o espectador se identifica para valora-las variadas



Una producción Elías Querejeta

El desencanto

*Felicidad Blane Juan Luis Romero
Propoldo M. Romero Michi Romero
Director: Jaime Chávarri*

El desencanto (1977), de Jaime Chávarri.

intervencións. Desta maneira Camino chega a construír nalgúns momentos unha relación interna entre os protagonistas, aínda que se atopen en lugares e tempos distintos; así destacan especialmente as visións que se dan sobre o inicio da guerra en Barcelona ou os sucesos de maio de 1937 nesta mesma cidade cos enfrontamentos entre a Generalitat e os anarquistas, de tal xeito que o espectador chega a converterse en coprotagonista do filme.

Por último, dentro desta liña documental debemos citar unha película

verdadeiramente singular: *El desencanto*, dirixida por Jaime Chávarri en 1976. É unha obra na que a entrevista adquire todo o seu protagonismo, posto que toda ela está construída sobre a cooperación que van facendo os protagonistas coas súas propias intervencións. Felicidad Blanc e mailos seus tres fillos —Juan Luis, Leopoldo María e Mitzi— fálannos sobre o seu esposo e pai, o poeta Leopoldo Panero, un dos personaxes significativos da cultura do réxime franquista; pero non se trata unicamente dunha visión crúa e crítica dun home que é contemplado desde unha perspectiva totalmente diferente da que del dera o poder, senón que se formula un ataque feroz á estrutura familiar paternalista en canto consagrada da represión persoal e da súa utilización política como modelo social⁸.

Pero quizais a achega máis interesante do filme sexa a construción que se fai da película fronte ó espectador. A diferencia doutras obras deste tipo, condicionadas pola visión predeterminada da historia e a utilización dos recursos da imaxe de acordo cos criterios apriorísticos de guionistas e directores, nesta ocasión vemos medra-la argumentación perante nós mesmos e adoptamos unha postura crítica de maneira totalmente individual.

Todas estas películas nos ofrecen, nestes primeiros anos da transición,

un conxunto que reflicte claramente o desexo de reflexión da sociedade española sobre o seu pasado recente, e incorporan con total normalidade as diferentes posturas que poidan darse ante uns feitos que non poden ficar no esquecemento.

A segunda opción cinematográfica ante ese desexo de recuperación do pasado é a que pasa pola utilización dos elementos de ficción. Estas obras constrúense resaltando os elementos espectaculares que posúe a propia ficción, concedendo grande importancia á creación dunha verosimilitude interna de acordo coa cal os aspectos que ofrezamos se xustifiquen de seu e fagan crible a imaxe que deamos da realidade histórica. Resaltemos que, nesta liña, adquire relevancia o recurso de configura-la película en volta do estudio dun grupo familiar, de xeito que se conta cun microcosmos humano moi concreto no que se inclúen opcións psicolóxicas diversas e que serve como medio para achegarse a un contexto social e político máis amplo.

O abano temático que abranguen este tipo de películas é máis amplo ca aquel que nos ofrecían os documentais, así que podemos ir contemplando grandes momentos do século XX (os inicios do século, os anos vinte e trinta, a Guerra Civil e a posguerra), se ben

⁸ John Hopewell: *El cine español después de Franco*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1989, pp. 129-130; Felicidad Blanc e outros: *El desencanto*, Madrid, Elías Querejeta, 1976.

unha vez máis nos atoparemos coa grande importancia concedida ó conflito civil e os seus anos inmediatos.

Se iniciamos cronoloxicamente a revisión deste tipo de películas, a primeira é *La ciutat cremada*, dirixida por Antoni Ribas en 1976 e que centra a súa atención na década que vai de 1899 a 1909. Trátase dun claro exemplo do que poderíamos chamar "cine histórico acumulativo", é dicir, recórrese á incorporación de multitude de datos, accións secundarias, personaxes históricos moi concretos e acontecementos reais vinculados a un contexto moi amplo diante do cal o espectador consegue con certa dificultade establece-la evolución histórica desde a crise que sofre o país a raíz da Guerra de Cuba ata os duros enfrontamentos da sublevación popular da Semana Tráxica.

Sen embargo, a película posúe interese ó facer fincapé nun aspecto singular dese período histórico en Cataluña, como é o desenvolvemento dunha sociedade burguesa e industrial (utilízase como fío conductor a ficticia familia Palau), o que lle permite establecer conexións coa memoria colectiva do pobo catalán e desenvolver referencias que adquiren validez nun contexto moi concreto. A isto únese, e non debe esquecerse, o carácter reivindicativo da catalanidade da que se viu acompañada a súa rodaxe e estrea, coa participación dun número considerable de personaxes da vida pública

daquela comunidade (desde políticos a escritores, pasando por músicos, modelos publicitarias e outros moitos) e ademais nun momento especialmente significativo da transición española.

Tamén centrada na sociedade catalana pero referida ás décadas dos anos dez e vinte, preséntasenos *La verdad sobre el caso Savolta* (1978) de Antonio Drove. Nesta ocasión pártese dun mundo histórico moi concreto, o de Barcelona desde 1917 a 1923 e duns ambientes precisos como os do sindicalismo obreiro e máis en concreto o anarquismo; pero isto sèrvelle ó director e guionista como punto de partida para afondar nalgúns dos aspectos máis interesantes da novela de Eduardo Mendoza, que era a base da obra: o poder do idealismo fronte á corrupción, a loita social para conseguir que se rompa a dominación sobre as persoas, que a través das inxustizas se van afundindo progresivamente. Todo isto vai vinculado a referencias continuas a un momento importante da historia do país.

O ambiente social xeral no que se desenvolvía a dictadura de Primo de Rivera é ofrecida, se ben parcialmente, na obra de Pedro Olea, *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978). As referencias a un caso histórico persoal concreto (aínda que baseándose na obra teatral de José María Rodríguez Méndez) sèrvenlle ó director para ofrecernos un abano de tipos sociais e

ambientes distintos, que contrastan o que poderíamos chamar formas de vida asumidas socialmente (a profesión como avogado do protagonista, sobre todo) con aquelas outras que permanecen marxinadas (a súa homosexualidade ou a súa acracia) e que o levarán a un enfrontamento coa orde establecida.

A última das obras referidas ó período prebélico que apareceron nestes anos é *Mi hija Hildegart*, dirixida en 1977 por Fernando Fernán Gómez. Se ben cronoloxicamente se sitúa nos primeiros anos da Segunda República (a protagonista morre en 1933), trátase dun filme no que non se deu conseguido facer un auténtico estudio da época; polo contrario, a maior atención centrouse nunhas relacións interpersoais, as de Hildegart Rodríguez e a súa nai Aurora, á vez que se perdeu a ocasión para profundar no auténtico desenvolvemento do feminismo a principios dos anos trinta.

Non nos pode sorprender que sobre o período da Guerra Civil aparezan unha serie de películas que tiveron unha certa singularidade no momento da súa estrea. Quizais como tránsito cara á visión deste momento fundamental da nosa historia poidamos citar *Retrato de familia* (1976) na que

Antonio Giménez Rico, partindo da novela de Miguel Delibes *Mi idolatrado hijo Sisi*, nos daba unha perspectiva da burguesía castelá, as súas formas de vida nos derradeiros momentos da República e a súa implicación na guerra, se ben a película altera a estrutura da novela para centrarse no momento máis próximo ó conflito armado e na repercusión deste sobre o grupo social⁹.

Las largas vacaciones del 36, dirixida por Jaime Camino, garda unha serie de similitudes de base coa obra de Giménez Rico, en canto que nos atopamos un grupo familiar como fío narrativo do filme; así a todo, a película de Camino foi unha das primeiras (estreada en outubro de 1976) que chamaron a atención sobre o tema da recuperación histórica que estamos a comentar, pois tiña o interese de presentarnos unha visión da guerra desde a retagarda e a través dos ollos dos membros dun pequeno grupo burgués, ofrecendo unha reflexión —por veces un chisco simplista pero sempre interesante— da incidencia do conflito tanto nunha comunidade coma en cada un dos seus membros considerados individualmente, realizando unha interesante contraposición entre os adultos e os nenos como formas mentais diferentes diante dos acontecementos.

⁹ Ramón García Domínguez: *Miguel Delibes. La imagen escrita*, Valladolid, 38 Semana Internacional de Cine, 1993, pp. 101-119.

Un maior nivel interpersoal atópase en *Soldados*, dirixida por Alonso Ungría en 1978 sobre a novela de Max Aub, *Las buenas intenciones*. Presentarnos a un grupo de soldados republicanos que se retiran cara a Alacant nos últimos momentos da guerra serve como escusa para revisa-las súas propias historias, nas que a frustración e a adversidade alcanzan verdadeira importancia, mentres que a referencia á guerra ocupa un lugar pequeno e sen a profundidade que se lle podería ter dado de se inclinar por unha visión máis sociolóxica e menos individualista.

O tocante ó mundo da guerra podémolo pechar coa obra *Companyys, procès a Catalunya* (1978) de Josep María Forn. Achamos de novo e en síntese algunhas das claves que aparecían noutros filmes citados anteriormente: a visión dun personaxe individual contemplado desde unha perspectiva excesivamente simplista; a limitación a un período cronolóxico moi concreto (o filme desenvólvese desde a entrega de Companyys pola Gestapo ó Goberno de Franco ata o seu fusilamento), o que obriga a deixar sen explicar ou a facelo superficialmente, moitos aspectos e situacións da vida do protagonista durante a república e a guerra.

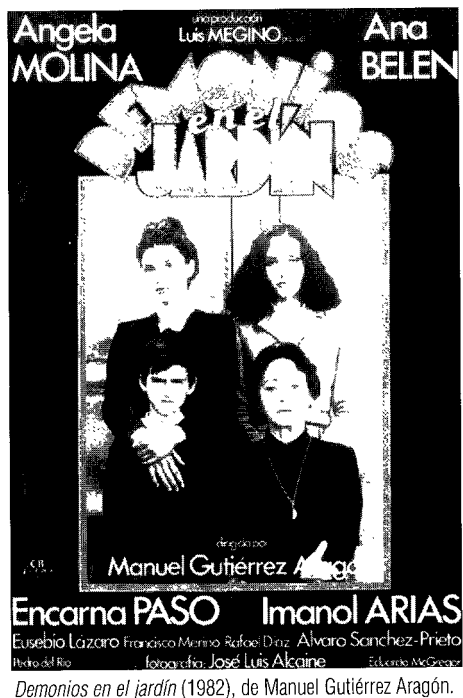
Como pode deducirse do dito anteriormente, o nivel acadado pola maioría das películas de ficción referidas á Guerra Civil é bastante decepcio-

nante, sobre todo se temos en conta que se tiñan puntos de partida interesantes, co que se reafirma a necesidade de coidar convenientemente os propios criterios con que se desenvolve este mundo de ficción a fin de que atinxa unha entidade na súa maneira de se achegar ó pasado.

É curioso que as obras dedicadas ó mundo da posguerra que merecen maior atención pertencen a dous directores cántabros: Mario Camus e Manuel Gutiérrez Aragón, e que, ademais, cada un deles conte cunha aproximación ó tema do maquis: *Los días del pasado* (1977) e *El corazón del bosque* (1978), respectivamente.

Camus concede especial relevancia na súa obra ó plano realista dos acontecementos (a descrición de ambientes e situacións, os medos de determinados grupos, a represión social e política), e ten ademais que supera-lo hándicap que supoñía contar con dous actores dos que se podía pensar que eran pouco idóneos para este tipo de obras, como eran Marisol e Antonio Gades. Sen embargo, logra un certo nivel de credibilidade á hora de transmitírno-la tensión dunha sociedade presidida polo medo.

Gutiérrez Aragón, en *El corazón del bosque*, non se esqueceu tampouco desa referencia a un mundo moi concreto, baseado nunhas formas de vida rurais e cunha forte vinculación ó



medio físico (a enorme importancia do bosque como algo vivo), pero á vez soubo transcendela ó facer unha lectura simbólica dos feitos precisos que presenta (a decisión do final da loita rural do maquis e a súa substitución polo combate urbano). Para iso concedulle unha especial entidade ós elementos plásticos, sobre todo a fotografía e a cor, que serven non só para presentarnos uns personaxes ou paisaxes de gran beleza, senón sobre todo

para reflectirno-la situación psicolóxica pola que pasan e a súa evolución¹⁰.

No ano 1982, Gutiérrez Aragón ofreceunos de novo unha interesante reflexión sobre o duro mundo da posguerra coa súa película *Demonios en el jardín*. Aínda que volve utiliza-la estrutura familiar como núcleo temático, soubo supera-las limitacións que se atopaban en obras anteriores con este recurso, pois ó tempo que estudia as relacións que se establecen entre os seus membros, refírese con pleno sentido ás situacións políticas e socioeconómicas daqueles anos (culto e admiración polas persoas do contorno de Franco, diferencias entre o mundo rural e o urbano, carestía de alimentos e compravenda clandestina destes). Pero o director soubo mante-la carga simbólica coa que enriquece gran parte das súas obras, indo máis aló do meramente inmediato e ofrecendo unha visión máis rica dos obxectos, das actitudes e as formas de comportamento humano que chegan a conformar un políptico da posguerra española¹¹.

A NOSTALXIA E A COMEDIA INMEDIATA

Dentro do contexto social no que se move esta época da transición política, chama a atención a singularidade

10 Augusto Martínez Torres: *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1985, pp. 99-120.

11 Martínez Torres: *Op. cit.*, pp. 151-168.

dunha serie de películas que asumiron naquel momento un forte carácter testemuñal e que, co paso dos anos, se converteron en claros exemplos da utilización da imaxe animada como referente de actitudes e grupos. É moi frecuente que este tipo de películas teñan unha consideración moi limitada por parte dos estudiosos cando se trata de ofrecer imaxes dunha sociedade concreta, pero, ó noso xeito ver, a súa peculiaridade convérteas en modelos para o estudio do mundo contemporáneo.

Nos primeiros momentos da transición encontramos filmes que están presididos por unha visión nostálgica da realidade, obras nas que os protagonistas reflexionan sobre o seu pasado inmediato e constatan un profundo desfasamento entre os seus desexos e ilusións xuvenís e a realidade dun mundo cotián que vai evolucionando de acordo con outras premisas.

Dentro deste tipo de películas acadou un relevo indubidable a contribución de José Luis Garci, home que coa súa vinculación como guionista a unha determinada corrente do cine do final do franquismo (a denominada "terceira vía", impulsada polo produtor José Luis Dibildos, e que contou con achegas interesantes como *Españolas en París* (1970), de Roberto Bodegas, ou a anteriormente citada *Tocata y fuga de Lolita* de Antonio Drove) tiña demostrados os seus dotes para a narración cinematográfica así



Asignatura pendiente (1977), de José Luis Garci.

como unha forte admiración pola comedia. Neste momento vai da-lo salto á dirección cunha obra paradigmática deste mundo nostálgico e que conseguiu un éxito sorprendente: *Asignatura pendiente* (1977).

Neste filme estrutúranse todas as claves que van caracteriza-los deste tipo: realizados (ou impulsados) por cineastas situados na corentena das súas vidas, presentan personaxes nos que verten moitas claves autobiográficas, transmiten a través deles unha clara visión de morriña (o tema da xuventude perdida) e á vez que

procuran camiños para recuperar sequera parcialmente ese pasado, realizan unha reflexión sobre a realidade social na cal se atopan inmersos. O éxito da primeira película de Garci viuse continuado polo de *Solos en la madrugada* (1978) e *Las verdes praderas* (1979), se ben a culminación acadaría en 1982 con *Volver a empezar*, canto máximo á nostalxia desde tódolos puntos de vista (a realidade física da Asturias natal, o primeiro amor, os amigos da xuventude, os iniciais éxitos deportivos, acompañados pola canción *Begin the Beguine* de Cole Porter) que chegaría a conseguilo Oscar da Academia de Hollywood á mellor película de fala non inglesa.

O éxito das películas de Garci tivo inmediata repercusión posto que nese mesmo momento (1977) aparecen obras que pretenden explotala vea da nostalxia, aínda que sen conseguila forza das que as inspiraron. Podemos lembrar *El último guateque* e *El curso que amamos a Kim Novak*, dirixidas ámbalas dúas por Juan José Porto e nas que a imaxe que se daba da xuventude dos sesenta rozaba o patético, o que chegou á súa culminación na película do mesmo Porto, *Crónicas del bromuro* (1980). Con esquemas semellantes desenvólvese *Canciones para recordar* (1979, Darío Herreros e Hugo Stiven) e mesmo a que podería considerarse como continuadora máis directa das pezas iniciais, *Viva la clase media*, dirixida en 1980 por José María

González Sinde, ata ese momento coguionista e produtor asociado das películas de Garci.

Aínda que non se poida establecer unha relación totalmente directa con este cine nostálxico, é indubidable que a aparición nestes mesmos anos dunha interesante (sobre todo pola súa proxección de cara ó futuro) corrente de películas centradas na comedia vinculada á realidade cotiá debe facernos pensar na existencia dunha serie de premisas comúns que responden a estados sociais propios dunha situación de clara transición.

O arrinque deste tipo de comedias pódese encontrar nun home como Fernando Colomo que tras unha curtametraxe de indubidable éxito como foi *Pompuurrutas imperiales* (1976), realizou *Tigres de papel* (1977) que pode considerarse como o manifesto desta corrente e á que seguiría ó cabo dun ano *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* En ámbolos casos Colomo optaba pola presentación de personaxes moi inmediatos, facilmente recoñecibles na súa existencia cotiá, que se desenvolven en ambientes do momento e transmiten a sensación de precariedade e indefinición que se producía en tantas ocasións na vida das persoas da época. Estes mesmos presupostos son os que se dan nunha obra menor como é *Tres en raya* (1978, Francisco Romá), que se desenvolve cuns matices máis populistas.

Ó producirse o cambio de década esta corrente de comedia experimentalá unha revitalización moi importante que a levará a se converter en claro elo coa comedia española dos anos oitenta. Este novo impulso producírase cunha película de forte impacto desde a súa aparición: *Ópera prima*, filme co que debutou como director Fernando Trueba en 1980. Esta obra incorpora ás claves anteriores unha riqueza nos diálogos que rompía con tódalas claves literarias da súa tradicional construción; a isto unía tamén o tipo de linguaxe utilizada, posto que os desexos de reflecti-lo mundo presente se plasman nuns termos coloquiais (sobre todo da xuventude e de determinados grupos sociais madrileños) que produciron un forte impacto nos espectadores, cando non indignación.

A forza desta corrente mostrouse de xeito inmediato pois, como obras vinculadas en maior ou menor medida a ela, apareceron diversos filmes entre os que atopamos *El hombre de moda* (1980) de Fernando Méndez Leite, *Vecinos* (1981) de Alberto Bermejo, pero sobre todo *A contratiempo* (1981) —coa que debutou como director o protagonista de *Ópera Prima*, Óscar Ladoire— e *Pares y nones* (1982) de José Luis Cuerda. É moi curioso que tódolos directores debutaran nestas lides con obras pertencentes a este tipo de comedia; podemos interpretar isto desde o profundo carácter de testemuño social que posúen estes filmes e en

concreto a chamada “escola de Iúcatán”, que fai mención a unha cafetería madrileña do barrio de Argüelles, frecuentada por estes cineastas.

O RECURSO LITERARIO

Se a maioría das películas que configuraban as correntes apuntadas anteriormente —ou polo menos as máis significativas— se estrearon nos primeiros anos da transición, atopámonos agora coa outra fórmula que, pola contra, vai iniciarse de maneira decisiva no cambio de década e que será un dos filóns temáticos máis importantes do cine español dos últimos tempos. Estámonos referindo ó recurso da adaptación literaria.

Aínda que poida semellar obvio face-la aclaración, debemos apuntar que en ningún momento nos esquecemos da importancia que ó longo de toda a historia do noso cine tivo o mundo da literatura como referente temático e inspirador de personaxes e situacións. A adaptación, nas súas múltiples variedades, serviu sempre como punto de mira para as imaxes, e algunhas grandes obras do noso cine son debedoras das contribucións que proceden da palabra escrita.

Sen embargo, neste momento prodúcese (ou ata poderíamos dicir que se inicia) unha especial relación entre a literatura española e o cine. Todo isto ocorre a raíz dun desexo da Administración de busca-lo estreitamento das

relacións entre o cine e a televisión. Non podemos esquecer que nas décadas anteriores tivera lugar nalgúns países europeos unha relación moi especial entre estes dous campos da imaxe; debido a ela, cinematografías como a alemá, a francesa ou a italiana conseguiran un financiamento importante procedente dos entes televisivos, ó que se unira unha promoción publicitaria considerable derivada en gran parte da emisión desas obras a través da televisión. Desta forma, unha responsabilidade importante do desenvolvemento destes cines nacionais debíase á incidencia da televisión nos seus ámbitos industriais e comerciais.

Con estas premisas buscou un camiño que rompera a tradicional reticencia entre a Televisión Española e os produtores. Esta vía atopouse nunha convocatoria dun concurso de guións (realizada por unha orde ministerial en agosto de 1979) para a produción de material filmado con destino á televisión, que poderían tamén explotarse como longametraxes, tendo en conta que tiñan que inspirarse preferentemente na literatura española.

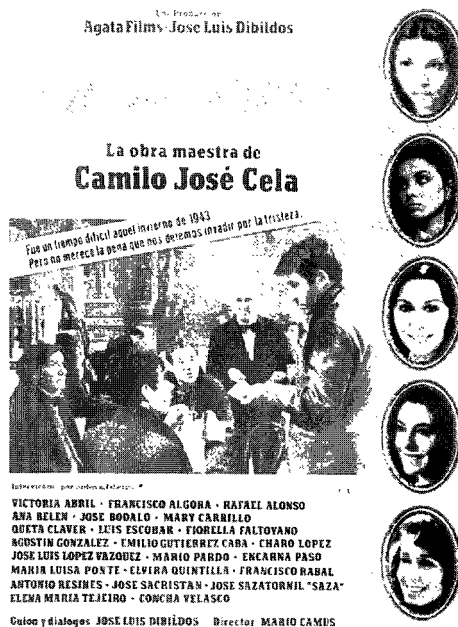
Aínda que os froitos desta fórmula tardaron uns meses, e por veces mesmo anos, en plasmarse, pois non podemos esquecer a lentitude deste tipo de traballo que apuntabamos ó

principio (excepto a estrea rapidísima en setembro de 1980 de *Dedicatoria*, de Jaime Chávarri e producida por Elías Querejeta, que foi acusada de non respecta-las normas da convocatoria pois xa se estaba rodando), podemos constatar que nos anos iniciais da década vai producirse de maneira gradual a aparición dunha serie de obras que tanto individualmente coma no seu conxunto provocarán un indubidable impacto popular.

O éxito de series como *Los gozos y las sombras* (1982), de Rafael Moreno Alba —sobre a obra de Gonzalo Torrente Ballester— e *Ramón y Cajal* de José María Forqué, no mesmo ano, demostraron que as posibilidades de construír unha historia na que se utilizaran os recursos cinematográficos de todo tipo e se comercializara a través das canles televisivas eran practicamente ilimitadas, tanto se tiñamos en conta aspectos estéticos e narrativos coma se considerabámo-los comerciais. Igualmente, demostrouse o interese que podía esperar nos espectadores a presentación de obras nacionais construídas con coidado e que puideran competir coas series provenientes doutros países.

É triste ter que constatar que moitos dos guións que foran aprobados nesa convocatoria non chegaron a reflectirse en imaxes¹², o cal chegaría a

¹² Así, non chegaron a realizarse as previstas adaptacións de *El mayorazgo de Labraz* de Baroja, *Juanita la Larga* de Valera, *El sombrero de tres picos* de Alarcón, *Tirant lo blanc* de Martorell, *Vísperas del silencio* de Aldecoa ou *Amaya o los vascos del siglo VIII* de Villoslada.



La colmena (1982), de Mario Camus.

conformar un núcleo de dedicación á nosa literatura que tería marcado de maneira decisiva a evolución da imaxe animada no noso país. Sen embargo, podemos recoñecer unha serie de contribucións, ademais das xa citadas, que foron un auténtico golpe.

Hai que citar especialmente o impacto de *La colmena*, realizada por Mario Camus en 1982 cun guión de José Luis Dibildos no que se ía máis aló da mera adaptación da obra homónima de Cela para utilizar personaxes e situacións que facían mención ó



La plaza del diamante (1982), de Francisco Betriu.

mundo madrileño da posguerra e que o autor galego presentara noutras das súas obras. O equilibrio logrado entre os dramas persoais e as referencias ó contexto social no que se desenvolvían os personaxes era un dos grandes acertos da película, ó que se unía a visión psicolóxica da época con forza e sentido descriptivo.

A esta seguíronlle dúas obras que se pensaron para seren proxectadas en televisión como miniseries e en cine como películas. En primeiro lugar témo-la adaptación de *Crónica del*

alba, na que Ramón J. Sender vertera moitas das súas lembranzas autobiográficas e que foi levada ás imaxes por Antonio Betancor en dous filmes titulados respectivamente *Valentina* (1982) e *1919. Crónica del alba* (1983). A transposición á pantalla dun mundo persoal e infantil revístese en moitos momentos dunha gran forza, se ben botouse en falta unha maior frescura narrativa (non podemos esquecer que o director debutaba con estas obras) e o reto de supera-los esquemas do mundo televisivo que condicionan a concepción xeral dos filmes.

Tamén en 1982 se estreou *La plaza del diamant*, baseada na novela de Mercè Rodoreda e dirixida por Francesc Betriu. Encontrámonos diante dun fresco histórico que a través do intenso período que vai desde a dictadura de Primo de Rivera ata os primeiros anos da posguerra nos ofrece a visión dun barrio barcelonés (o de Gracia) e duns tipos humanos de indubidable interese, entre os que destaca Colometa (a quen dá vida, en pleno sentido da palabra, a actriz Silvia Munt). Betriu soubo transmitirlo drama dunhas xentes correntes, coas súas mentalidades distintas ó longo destes anos cruciais, que forman un bloque humano de estraña cohesión e, á vez, equilibrar dous elementos tan contrapostos *a priori* como son o lirismo e a descrición social.

O máis interesante desta situación creada no cine español, como

apuntabamos máis arriba, é o efecto a medio prazo, que supuxo unha especie de auténtico revulsivo en moitos cineastas. Aínda que quede fóra dos límites cronolóxicos que estamos a estudar, non podemos esquecer que o impacto das obras anteriores vai ter unha inmediata continuación cando se estreen en 1983 películas como *Bearn*, dirixida por Jaime Chávarri sobre a novela de Llorenç Villalonga, *Las bicicletas son para el verano*, tamén de Chávarri sobre a obra teatral do mesmo título de Fernando Fernán Gómez, ou *El Sur* na que Víctor Erice adaptou parte (debido ós problemas co produtor) da obra de Adelaida García Morales.

Este proceso tería un referendo a tódolos niveis co éxito de *Los santos inocentes* (1984) —na que Mario Camus se achegaba á xenial novela de Miguel Delibes— e unha continuación ininterrompida ó longo de toda a década e ata o momento actual, que pode considerarse como un dos máis interesantes en canto á relación entre a palabra escrita e a imaxe animada.

OBRAS ILLADAS

Se ata aquí citamos algunhas das correntes máis interesantes deste período da transición política, o panorama que ofrecemos do cine español e a súa vinculación sociopolítica quedaría incompleto se non mencionasemos algúns filmes que, aínda que sexa de

maneira individual, nos ofrecen o testemuño de determinadas circunstancias importantes polas que pasou o país.

En primeiro lugar podemos mencionalo caso singular de Juan Antonio Bardem que, tras uns anos de grandes dificultades para sacar adiante os seus proxectos, dirixe neste momento dúas películas nas que deixa clara mostra da súa militancia política. En 1977 e tomando como base uns relatos de Daniel Sueiro, realiza *El puente*, onde parte dos recursos do cine de consumo da época (e isto queda claro na utilización dun actor como Alfredo Landa) para ofrecérno-la toma de conciencia social por parte dun traballador dun taller de reparacións de automóviles. Pero o que podería ter sido unha clara defensa do sindicalismo militante convértese nunha especie de “conversión no camiño de Damasco” (neste caso cara a Torremolinos) e nunha reutilización dos máis caducos métodos do realismo socialista.

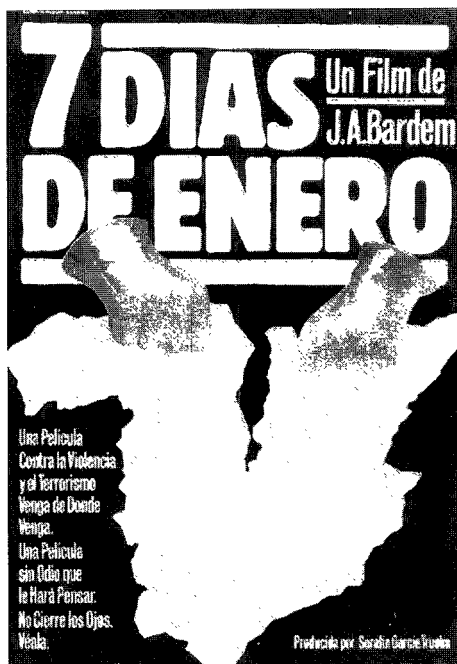
Bardem volve á carga ó cabo de dous anos coa súa obra *Siete días de enero* na que ofrece a súa interpretación sobre aqueles días tan difíciles para a nacente democracia española en que se produciron os asasinatos dos avogados laboristas na rúa Atocha, no medio doutra serie de convulsións.

A visión do director non só peca dun excesivo maniqueísmo, senón que a simplicidade con que quere interpretar uns feitos cargados de complexidade fai que o espectador non chegue nunca a cre-las argumentacións que lle presentan; pola contra, o máis interesante do filme son as imaxes documentais sobre o enterro dos avogados, que ficaron como mostra inesquecible dun momento histórico do país.

Se nesta obra se ofrecía unha visión demasiado elemental da dereita radical que florecía en determinados ambientes españois, non sucede o mesmo coa obra que dirixiu Gutiérrez Aragón en 1977, *Camada negra*. O interesante desta película era a reflexión que se facía sobre a evolución que pode levar a unha persoa a verse inmersa nunha ideoloxía radical, a perde-lo poder de reflexión e a responder de xeito case automático ós dictados máis inhumanos; pero non pode esquecerse unha certa limitación na trama argumental que fai que se resinta o conxunto do filme.

Tamén hai que citar, dentro deste grupo de obras singulares, unha pequena serie de películas que abordaron o tema do terrorismo etarra. Destacan sobre todo dúas obras dirixidas por Imanol Uribe, *El proceso de Burgos* (1979) e *La fuga de Segovia* (1981)¹³. En

13 J. Angulo, C. Fernández e J. L. Rebordinos: *El cine de Imanol Uribe: entre el documental y la ficción*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1994.



7 días de enero (1978), de Juan Antonio Bardem.

ámbolos casos, e sen oculta-las súas inclinacións cara á ideoloxía de Herri Batasuna, intentábase ofrecer unha visión dos acontecementos históricos que se presentaba coma se fora documentalismo, de forma que as concepcións ideolóxicas se transmitiran de xeito case imperceptible; pero á vez que se incidía, sobre todo na segunda das películas, nun uso dos elementos narrativos propios dos filmes de evasións, co cal o matiz aventureiro alcanzaba un gran relevo.

O outro gran tema do terrorismo que se acometeu nalgúns películas



La fuga de Segovia (1982), de Imanol Uribe.

foi o asasinato de Carrero Blanco. Nesta ocasión tampouco se ofreceu unha visión interesante dun acontecemento tan importante na historia española, posto que *Comando Txikia* (1977), de José Luis Madrid, ás súas escasas condicións cinematográficas unía unha falta total de claridade para tratar un tema tan complexo, e *Operación Ogro* (1979), de Gillo Pontecorvo, a pesar de presentarse avalada polo prestixio do seu director e a bitola de internacionalismo, incidía en defectos similares ós da súa antecesora e en intentar unha certa xustificación do terrorismo.

Estas son unhas reflexións sobre un momento de especial interese para a historia de España e para o cine que se realizou en paralelo. Evidentemente non poden considerarse exhaustivas nin polo número de películas que se comentan —posto que unicamente nos referimos a algunhas das máis representativas— nin pola diversidade de matices que poden terse en conta ó referirse á imaxe animada. Aínda que fixemos fincapé en aspectos diferentes da sociedade española que se atopan nos filmes, non podemos esquecer que no conxunto dunha cinematografía poden estudiarse motivos artísticos, económicos, literarios, sociolóxicos, políticos, etc., dos que os cineastas quixeron deixar testemuño a través das súas obras.

BIBLIOGRAFÍA

Benet, Vicente, e outros: *Escritos sobre el cine español. 1973-1987*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

Caparrós Lera, José María: *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*, Barcelona, Anthropos, 1992.

Deveny, Th.: *Cain on Screen. Contemporary Spanish Cinema*, New Jersey, The Scarecrow, 1993.

Gómez Bermúdez de Castro, Ramiro: *La producción cinematográfica española: De la transición a la democracia (1976-1986)*, Bilbao, Mensajero, 1989.

Gubern, Román, e outros: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.

Hopewell, John: *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1988.

Kinder, Marsha: *Blood Cinema, The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1993.

Larraz, Emmanuel: *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, París, Editions du Cerf, 1988.

Monterde, José Enrique: *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós, 1993.

MEMORIA DUNHA MONTAXE: A PROPÓSITO DE *O BUFÓN DE EL REI*

Manuel Guede Oliva
Centro Dramático Galego

Agora, algúns anos máis tarde des que eu tomara a firme decisión de que *O Bufón de El Rei* de Vicente Risco subise ós escenarios de Galicia a partir da miña particular e continxente mirada de director de teatro e dramaturgo, unha imprevista chamada de teléfono vén a me invitar a que deixe por escrito o que durante moito tempo non foi máis cousa ca presentimento, intuición... soar deshabitado de bufón.

O convite telefónico fáiseme, entón, envite persoal, algo parecido a un axuste de contas con certas fendas da miña memoria que eu pensaba clausuradas de vez a noite da estrea de *O Bufón de El Rei*, alá, nun 10 de outubro de 1997 no Teatro Principal da cidade de Ourense, a penas a cincuenta metros de distancia da casa onde Risco soñara e escribira esta peza.

Pero, sobre todo, a localización vén a poñerme no transo de non querer escusarme, de non poder eludir comigo mesmo o que eu lles pido ós meus colegas de profesión: a necesidade de

reflexionarmos sobre o noso traballo, a obriga de deixarmos escrito e ordenado o caderno de dúbidas, incógnitas, desesperanzas, incertezas, satisfaccións... todo aquilo que, definitivamente, constitúe o silabario dunha posta en escena. E percibo, de contado, que nesa tesitura xorde, temeraria e depredadora, unha sensación parecida ó pudor. Algo próximo á xustificación, á desculpa, á angustia de non ser dono de tódalas palabras que permitan trasladar ó papel a complexa singradura que conforma o día a día, o mapamundi dunha montaxe teatral. Noto que máis que sistematizar, que máis que organizar, pacientemente, o instrumental do oficio, a clasificación que pautou os distintos ritmos da montaxe de *O Bufón*, máis ca todo iso, prende en min, de novo, un arrepío desmesurado que me invita a seguir creando, a non me conformar co que quedou concluído a noite da estrea. É coma unha vertixe que me emprazase, outra volta, a soñar didascalías, a imaxinar subtextos, a acoutar outros “procesos detrás do proceso...”. Naturalmente sei que

isto ten un nome: dinlle insatisfacción ¿ou é, tal vez, remordemento? Sexa o que for, os dous son substantivos que definen, elocuentemente, a natureza esencial do director de teatro. É demasiado fráxil a estrutura sobre a que se constitúe a nosa actividade creadora como para poder conciliarnos a nós mesmos sen nos poñer, permanentemente, en dúbida. Acontece que nesa angustia que nos reivindica, que nese estado de ánimo que nos compulsa, o túnel polo que atravesamos a construción dunha montaxe teatral para o seu director parece non ter fin, e sempre, finalmente, nos resulta brevísima, incompleta, fugaz... e, citando un dos nosos grandes mestres, “non importa canto tempo teñamos ensaiado; sempre necesitaríamos quince días máis”, e aquilo que no principio aparecía como fascinación, transfórmase en delirio, e no delirio négociase mal a relevancia dramática e a coherencia histórica, incluso a propia saúde, enfrontada a un longo insomnio que nos atrapa ata a conclusión do proceso, unha insomne responsabilidade que devén no estado natural do director de teatro no transcurso da montaxe... Finalmente, o único que podemos é perdoarnos.

SOBRE A POSIBLE XÉNESE DE O BUFÓN

Eu non sabía daquela, en maio de 1985, a importancia que ía adquirir para min e para este *Bufón de El Rei* asistir

como espectador á posta en escena de *O Rei Lear* de Shakespeare polo Dramaten de Estocolmo, baixo a dirección de Ingmar Bergman. Transcorreran, só, tres anos des que rematara os estudos de dirección e dramaturxia no Institut de Teatre de Barcelona e, unicamente naquela montaxe de Bergman, puiden corroborar, con certeza, o que en longas tardes académicas polo Carrer da Baixa de San Pere algún profesor ben intencionado teimaba en explicar con palabras: a asociación simbólica para conxurar imaxes de morte, noite e silencio. Alí estaba, baixo un enorme ciclorama púrpura, o escenario shakespeariano, rotundo, espido, libre de calquera artefacto, liberado de ter que renderlle peaxe ó truco, ó simulacro que decote se ergue para que o suceso pareza real. Alí comparecía Bergman para proclamar que aquela produción escénica só era responsable diante da súa propia integridade e coherencia como expresión artística.

Algúns anos despois, a *Salomé* de Oscar Wilde, con dirección de Steven Berkoff, provocou en min a mesma impresión inaugural: estaba diante dunha posta en escena fundamental, instauradora e constituínte para que *O Bufón de El Rei* de don Vicente Risco empezase a reclamar, teimudo e resentido, un espazo na escena do noso país.

Teño referido estes dous sucesos como fitos responsables de que un día de 1995 eu tomara a decisión de

programar no Centro Dramático Galego a obra do escritor ourensán, asumindo a dirección artística da empresa. E téñoa afirmado sen enunciación presuncións. Máis ben recoñecemento e admiración. E débedas e respecto. E máis que nada, unha toma de posición artística: eu creo que a estas alturas, así como xa só se fai literatura desde a literatura, así mesmo, só se constrúe teatro desde o teatro, e o que non é imitación (influencia, referencia, contaminación, mestizaxe...) vén resultando plaxio.

O LUGAR DA DECISIÓN

Será necesario, en calquera caso, circunscribir aquela miña decisión a un contexto preciso e particular: o ámbito dunha compañía institucional, o Centro Dramático Galego; e a unha circunstancia substantiva: a miña dobre condición de director desta institución pública e de responsable artístico da montaxe. No primeiro territorio, a elección desta peza inscríbese nunha política de programación teatral que defende, con erros e con acertos, pero con coraxe e convicción, o rescate da nosa literatura dramática. Sobre todo, a posta en valor daqueles autores dramáticos galegos que, habitando un tempo hostil, escribiron teatro aínda sabendo que os seus textos dificilmente alentarían ó se encarnar na escena. Seguramente, gracias a eles, somos. Quen non acepte a súa altura teatral deberá aceptar, en calquera caso, que eles representan a tradición

escénica que temos. Eu estou, definitivamente, persuadido de que a recuperación daquel seu legado era unha urxencia ineludible para o teatro público galego e a esa tarefa me entreguei, sabendo que, ó tempo, estaba a reconciliar a nosa responsabilidade de creadores coa restitución da memoria teatral do noso país, misión que eu entendo orgánica para unha institución pública como é o Centro Dramático Galego. A ese territorio programático pertencen, desde que eu me fago cargo da dirección da Compañía –agosto de 1991– as postas en escena de autores como Cunqueiro, Otero Pedrayo, Ramón Cabanillas, Rafael Dieste, Gil Vicente, Cotarelo Valledor, Villar Ponte, Blanco Amor, Posada Curros, Xavier Lama e, finalmente, Vicente Risco. Un traxecto do noso repertorio que traza, creo que eloquentemente, a defensa dun teatro nacional posible. Con certeza, non están tódolos que son, tempo haberá para facelo, pero, sen dúbida, son tódolos que están.

Desde esa paisaxe parecía inescusable dirixirlos pasos á única obra teatral que don Vicente Risco nos legara. Con máis razón aínda se recordámolo patrimonio escénico que o profesor Carballo Calero decidiu denominar “Teatro Nós”, triloxía na que encadraba *Os vellos non deben de namorarse* de Castelao, *A lagarada* de don Ramón Otero e o propio texto de Risco. Obras as tres que, se se quer, converxen nun

momento determinado da historia da nosa literatura dramática na necesidade de inaugurar territorios de innovación para o teatro galego, nunha consciente filiación ás grandes liñas de acción teatral europea que por aquel tempo pulaban en constituí-lo denominado "teatro da arte". Pero, sobre todo no caso de "Nós", aquela aspiración inaugural porfiaba en fuxir tanto das retóricas impostadas que caracterizaban o peor teatro español daquel tempo coma dun pintoresquismo temático e dun badoquismo formal que resultaban ó cabo e agás fermosas excepcións, esforzos inútiles e enerxías malgastadas por aquela chea de honestos e voluntariosos militantes galeguistas das Irmandades da Fala.

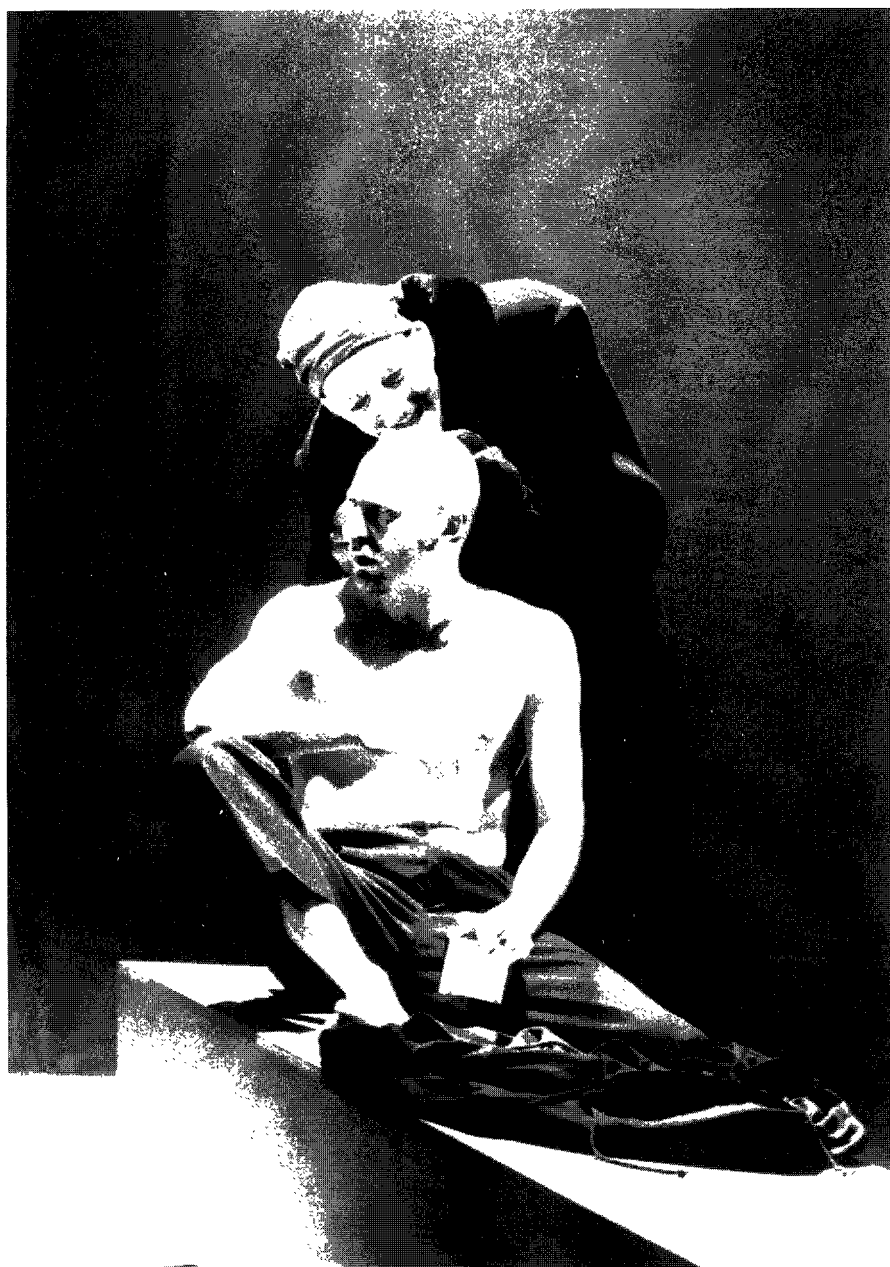
A concreta historia teatral galega que o Centro Dramático vai escribindo desde a súa fundación dá conta, no ano 1985, da montaxe de *Os vellos non deben de namorarse* de Castelao. Así mesmo acontece con *A lagarada* de Otero, estreada no ano 1991. Cumpría, daquela, facer da escrita teatral de Risco materia escénica, instante de representación. Pecha-lo ciclo "Nós". E así se fixo.

Pero todo isto, escrito deste modo, con alento programático e impulso sentencioso, parece demasiado simple, esencial, impecable; coma vestido dunha evidencia que se impuxese no destino polo seu propio peso. Non o é tal.

O texto de Risco é complexo e precario. É áspero e con problemas de estrutura dramática. É brevísimo e, sen embargo, pretencioso. Quere opoñer á totalización. Retórico. Con fallas narrativas de aprendiz e incoherencias na súa armazón que delatan a quen descoñece os mecanismos elementais do xénero ou a quen non o deixou madurar suficientemente, co obxectivo de presentalo ás prásas a algún concurso teatral. Definitivamente, un reto fascinante. O encontro cun imposible que, aínda así, se me fá impoñendo dun modo perverso, imprevisto, desafiante. Naturalmente, a cada paso que daba no exercicio de despojar de literatura o texto literario de *O Bufón* percibía con máis angustia e desalento a inestabilidade daquela arquitectura dramática, mellor entendía as razóns polas cales ningún director quixera baterse con aquel texto no campo profesional da escena e, paradoxalmente, máis estímulos turraban de min, máis insolencia viña a me habitar, máis ousadía me emprazaba para defender con paixón aquela empresa.

DA HISTORIA DUN BUFÓN

Como é loxico, cada director afronta o proceso dramatúrxico desde o seu intransferible imaxinario: pon en pé o seu propio ritual e invoca os seus deuses particulares. No meu caso, veño aplicando un proceso de apropiación que consiste en reescribir á man a peza



que vou representar. Supoño que ten que ver coa miña forma de entende-la creación. Nunca serei capaz de construír un poema, un relato, unha novela, directamente no ordenador. Necesito facerme dono das palabras e para min as palabras seguen tendo olor a tinta. Iso foi o que fixen, tamén, con *O Bufón de El Rei*. E desde a miña caligrafía aquel texto empezou a desvelarse. O duque de Kerganor advertíume, entón, de que Risco o quixo construír con sangue shakespeareana, que o pretendeu emparentar coa estirpe do ducado de Gloucester, daquel *Ricardo III* tolleito, magnético, terrible, hipócrita, contradictorio, ambicioso, brutal...

O proceso dramatúrxico foi longo, paciente, lento. Partía da vantaxe que supón ser responsable dunha programación, tamén no calendario. E sen agobios nin urxencias fun alentando dúbidas, documentándome, recollendo toda a bibliografía posible sobre bufóns, sobre Risco, sobre o simbolismo. Lendo. De certo, un descoñece en qué lugar de qué libro lerá calquera cousa que lle ilumine aquela acción física que veña a multiplicar de sentido ou de contrasentido a intención de qué parlamento. Por exemplo, hai un momento na representación no que o Bufón desprega a súa renartería máis devastadora delatándolle ó Rei a infidelidade de Iolanda. Faino, aínda, con dobreces, con circunloquios, cunha verba de altísima maldade e eficacia. Eu decidín que toda esa escena viñese

a se soste a partir dunha acción física que consiste no aseo persoal do Rei. Resolvína en tres partes, todas elas executadas polo Bufón, mentres acusa: a pedicura, o afeitado e, finalmente, o vestir. Pois ben, ese momento da representación —que moitos espectadores cualificaron como o máis brillante na resolución escénica— vén alumeado a partir dunha anécdota trivial, protagonizada por Luís XIII, polo seu Bufón, Marais, e polo Cardeal Richelieu, que se recolle no libro de A. Gazeau, *Historias de Bufones* (Miraguano Ediciones. Madrid, 1995).

Para min é este un momento dramatúrxico especialmente significativo da montaxe. Procedo por acumulación de dúbidas para estar en condicións de convertelas en incógnitas e trasladalas, como tales, ás seguintes fases do proceso. Dramaturxia é optar, e optar é comprometerse. Por iso, resulta decisivo fornecerse da maior cantidade de información e de documentación na temeridade do compromiso. Sei que a partir do instante no que descolgue o teléfono para compartir co resto do equipo artístico a tarefa de poñer en pé a representación (escenógrafo, figurinista, iluminador, coreógrafo, responsable da música...), no momento no que o meu nome conforme a base da nómina teatral deste espectáculo, as incógnitas da montaxe irán deixando de pertencerm-me. Por iso mesmo só quero trasladar incógnitas e debater sobre elas nese momento no que a creación empeza a

democratizarse. Seguirei reservando para a miña intimidade as dúbidas, elas serán as que me acompañen ata a noite da estrea, ata a última función...

A DEMOCRATIZACIÓN DA MONTAXE

— O actor

A actual configuración do Centro Dramático Galego, formulado como compañía de repertorio cun período contractual de dous anos, provoca, neste caso, que a perspectiva sobre a que un director afronta a cuestión máis delicada da montaxe, isto é, o reparto, quede establecida e acoutada nos termos concretos do actual elenco. É desde ese elenco desde onde tiven que conforma-la distribución dos papeis. Harold Clurman ten afirmado: "Fagan o reparto con bos actores e serán bos directores". Eu creo nesa máxima. Afortunadamente, o actual elenco da compañía do Centro Dramático Galego comparece co talento e a enerxía suficientes como para non necesitar doutras coartadas. Pero, aínda con todo, tiven dúbidas no reparto. Sempre se teñen dúbidas co reparto.

Por exemplo: a decisión de conformar unha Iolanda adolescente e asombrada de irreflexiva paixón, tal e como nunha primeira lectura do texto se pode desprender, determinaba un perfil físico que invitaba a adxudicar

ese papel a unha actriz concreta. Vinte e poucos anos aparentes. Lecturas posteriores, consideracións privadas, visións máis perversas e poliédricas sobre a natureza da luxuria feminina, inclináronme a optar, a arriscar outra Iolanda de trazos maduros, de xestos contidos, de iconografía delatora da miseria sexual daquela monarquía. Quixen afrontar unha Iolanda desolada por un incendio de paixón, derrotada de sexo. E iso necesitaba máis idade. Unha muller. Non unha adolescente.

Sei, tamén, que pasarán moitos anos ata poder estar en condicións de esquece-lo rostro do Bufón. O rostro de Xosé Manuel Olveira, *Pico*. Pois eu son dos que pensan e defenden que non existen os personaxes teatrais, que estes só son realidades que se encarnan e teñen nome no nome do actor ou da actriz que os representa. Con respecto a este punto, recollo unha anécdota acontecida nalgún seminario lacaniano e que conta Alain Badiou na súa magnífica *Rapsodia polo teatro*: "Sorprendido polos interminables debates por saber se Hamlet é un fóbico ou un esquizofrénico, ou se non sabe cómo afronta-la castración, Lacan poñía remate á cuestión con esta observación, que sempre me divertiu, de que tales consultas analíticas eran inútiles, por canto Hamlet non existe. O que se presenta é o actor, e se a súa interpretación presume a existencia de algo como Hamlet, o teatro disólvese".

Galehaut, o Duque de Kerganor, *O Bufón de El Rei* de don Vicente Risco, será durante moitos anos a memoria que conseguimos salvar desa presenza escénica extraordinaria chamada Xosé Manuel Olveira, nunha función defendida polo Centro Dramático Galego.

— A escenografía

Cando chamei a Iago Seara para propoñerlle a escenografía de *O Bufón* uníame a el moitos anos de compartir unha idea común sobre a arte, sobre a cultura, sobre a nosa nacionalidade espacial. Tiveramos ocasión de traballar xuntos, no plano teatral, nunha outra montaxe, dirixida finalmente por Eduardo Alonso e titulada *Tagen Ata*, sobre o famoso relato de Méndez Ferrín, *Retorno a Tagen Ata*. Iago Seara é arquitecto, eu creo que é poeta, en calquera caso o que eu defendo é unha política de encontros para o noso teatro onde as alianzas creadoras co resto das profesións artísticas se integren dun xeito dialéctico e xeneroso. O diálogo coa arquitectura, desde a poética teatral, parece unha obviedade, pero aínda, entre nós, necesita do encontro e da superación de estraños prexuízos. Espacio, dimensión, memoria, tempo, son nomes naturais e comúns na terminoloxía de ámbalas profesións, e a pesar da coincidencia de enunciados, infelizmente, veñen resultando escasísimas as experiencias escenográficas en Galicia asinadas por arquitectos.

Digo todo isto porque a contribución de Iago Seara resultou decisiva e exemplar neste proceso polo que tivo de tensión creadora e de contribución intelixente a aquel inventario de incógnitas que eu trazara na fase previa. Eu sabía do espacio escénico, única e vagamente, tres cousas: unha certa cor, a necesidade do plano inclinado, algo parecido a un territorio chamado “o non lugar” e unha xeografía de transparencias. “O non lugar” era unha intuición desoladora que pretendía borrar calquera marca que se parecese á Historia. Un imposible punto equidistante entre o visible e o invisible, entre o medieval e o contemporáneo, entre unha cámara real e o vestíbulo dun aeroporto, un contedor da nada. O plano inclinado e as transparencias querían ser citas, homenaxes, ós simbolistas franceses que iniciaran a vangarda teatral europea investigando, arriscando espazos escénicos con máis vontade ca medios, con máis paixón ca coñecementos, pero coa firme certeza de soñar coa autonomía do feito teatral. Eles foron os que sentaron as bases para que, logo, nacesen Appia, Gordon Craig, Artaud, Meyerhold... Eles foron os primeiros, exactamente cen anos antes, en utilizar transparencias, planos inclinados... No fondo, eu pretendía, nun acto de humildade, recoñecer-la inmensa contribución legada por eles, pois fora nese clima de asombro e arrebatado desde onde habería que entender, tamén, o contexto teatral europeo no



que Risco ideaba o seu *Bufón*. Pretendía restituílos, pois a tarefa teatral de Paul Fort, de Lugné-Poé, de Maeterlinck... na Francia do seu tempo, era tamén a tarefa solitaria de Vicente Risco na escura Galicia de entón. Estes foron, pois, os materiais negociables a partir dos cales Iago Seara debería resolve-las miñas incógnitas escenográficas. A súa formidable achega a este *Bufón* vén reflexionada, coa honestidade intelectual que caracteriza o traballo de Seara, no libro do espectáculo que acompaña as producións do Centro Dramático Galego, no capítulo titulado "A luz, sobre todo, a luz" ó que eu remito os que queiran indagar no tránsito que se estableceu

desde o lugar das miñas incógnitas ata a súa formulación dun "espacio ausente": a escenografía de *O Bufón de El Rei* de Vicente Risco.

— A coreografía, a música

Sen Mónica Runde esta representación non existiría. A súa integración ó proceso de traballo resultou excepcional. A súa rigorosa entrega, un modelo no que mirarse. Nesta profesional da danza hispano-alemana, residente en Madrid e directora de coreografía na súa Compañía "10 y 10", recaeu, posiblemente, a misión máis ingrata de todo o proceso da montaxe. Resultaba necesario incorporar, dun xeito orgánico e coherente ó trazado estilístico da posta en escena, a presenza física dun coro. Dez actores que, sen papel orixinal no texto de Risco, conformasen a existencia máis palpable ó longo da representación. Quería asignárille-la misión de compoñer unha atmosfera suxestiva, inquietante, *estrañadora*, ó redor dos personaxes principais. E facer desa presenza a esencia protagonista do espacio; procurar, entón, unha estilización extrema, atopar unha actuación fantasmagórica, versátil, polisémica. Inscribilos no espacio escénico, case no aire, compoñendo siluetas emblemáticas para o espectador e desapercibidas para os cinco personaxes principais. Algo así como unha maldición ou unha vinganza. Naturalmente, escrito nun papel, resulta moi poético. Darlle forma

física a iso xa é fariña doutro costal. Pero o costal era o de Mónica Runde e o Teatro Físico o seu forno natural. Ós resultados quero remitirme. O nivel de integración acadado, a mestizaxe proposta entre o coreográfico e o teatral creo que é un dos maiores méritos desta representación. Con Mónica Runde falamos de Robert Abirached, autor do libro *La crisis del personaje en el teatro moderno* e, sobre todo, de Jean Duvignaud, *Sociología del Teatro, Ensayo sobre las sombras colectivas* e dos textos teóricos de Meyerhold, materiais que máis tarde se lles incorporarían ós actores nas primeiras xornadas de traballo. A circunstancia de non ter coñecementos Mónica Runde do idioma galego obrigoume a proporcionarlle o texto traducido ó castelán. Fíxeno a partir das primeiras anotacións dramáticas, e polo tanto introducidas xa, esencialmente, tódalas alteracións, manipulacións, recomposicións, deconstrucións que aplicara coa obra orixinal. O esforzo engadido desa tradución tivo como recompensa atoparme coa distancia lingüística que me proporcionou a lectura de *El Bufón del Rey*. Intencións e conflitos visualizados previamente nunha lingua adquiriron dimensións e matices diferentes contemplados desde o castelán, enriqueceron o meu imaxinario nunha certa distancia de fonemas que me permitiron indagar con máis frialdade o percorrido fatídico do Bufón. É posible que esa certa identidade glacial,

distante, como xermánica, que caracteriza a posta en escena desta peza tamén teña débedas contraídas co exercicio obrigado desta tradución. Insisto que un ignora sempre o lugar no que atopa as incertezas, o manancial dos presentimentos e das intuicións.

Con Mónica Runde viñemos a establecer unha perfecta complicidade creadora, unha sorprendente confabulación estética que nos permitiu acadar, xa nas primeiras xuntanzas, un clima de confianza manifesta, a sensación de que aquel Bufón que nacera galego ía ter nunha hispano-alemana a súa mellor alianza. Era coma se o destino quixese, pola parte alemana, facer unha viaxe de volta por Mitteleuropa e vir a lle gastar unha rexouba a don Vicente Risco. Porque de Mónica Runde ían depender tanto a responsabilidade da paisaxe coreográfica coma o peso da atmosfera musical (inquieta e enigmática) do que emerxese o clima do espectáculo.

Finalmente esta montaxe tamén corroborou o principio de que o teatro é unha posibilidade de patria universal.

— O vestiario

Conta Lugné-Poe que no proceso da súa montaxe de *Pelleas e Melisande*, querendo consultar con Maeterlinck, o autor da peza, o ton dos figurinos, este viñera a suxerirlle un vestiario dos séculos XII-XIII, ou, se acaso, ó Memling (século XV), “como

vostede queira e segundo as circunstancias". Eu sempre tiven claro que *O Bufón de El Rei* de don Vicente Risco sería o das miñas circunstancias. Era eu quen tiña que da-las respostas. Pois só desde esa postura concibo o oficio da dramaturxia. Unha posición que se incardina na necesidade de dialogar, de me comunicar cos meus contemporáneos. Pretendía, sobre todo, ser coherente co momento no que o lector do texto que fun un día enfronta e se sente interesado polo seu particular "nivel de lectura". O concreto que me emociona e que me leva a comprometer cun determinado Bufón. Isto é, aquilo que me empraiza a converterme, desde a literatura dramática de Risco, en autor dunha determinada escrita escénica, que rematará chamándose a representación de *O Bufón de El Rei*.

Confeso que quixen percibir unha reprodución do propio Risco. E era un risco. Confeso que quixen arriscar, se cadra, en exceso, esta percepción ata pretende-lo rescate da dramatización duns papeis inéditos de don Vicente. Trátabase, trátase, dun "prego de descargos", datado en 1937 e dirixido ó gobernador militar de Ourense, tenente coronel Luís Soto, nos que Risco se defende, con elegancia, valentía e rigor, das acusacións que o cualificaban, entre outras cousas, de separatista, e polas que moitos dos seus compañeiros de militancia galega e galeguista foran directamente fusilados. Finalmente, non me quixen atrever, aconsellado por

Antón Risco, o fillo de don Vicente. E creo que, con sabedoría e prudencia, renunciámos a traer a debate un momento da historia persoal do polígrafo ourensán que xa provocara demasiada e inxusta turbulencia. Todo isto ten que ver, en calquera caso, coa decisión do vestiario. Coma coa escenografía, tamén aquí, pretendemos unha indumentaria que de pura contemporaneidade resultase neutral. Que puidese atravesar todo o século XX sen que o seu suceso icónico dispersase os espectadores en inútiles lecturas de "época". Que non distraese do conflito principal. E o conflito do Bufón (tamén o civil) está nos seus adentros. Na guerra máis interior. Do profundo de onde naceron tódalas grandes confrontacións bélicas do noso século.

Con humildade e cun enorme sentido da disciplina teatral, Belén Naverán, a deseñadora do vestiario, dispuxo o resto. Concha Abad, a xastra, elaborou os patróns no taller.

— A iluminación

Sempre me achego con respecto infinito e con algo de sagrado fetichismo a este momento solar da montaxe. Recoñezo a miña radical ignorancia sobre os aspectos elementais da técnica. Con laboriosísimo esforzo distingo un par can dun gobo e un proxector de recorte dun fresnel. E sen embargo, a luz é para o meu xeito de entende-lo acontecemento dramático unha materia de



esencial transcendencia. A luz tiña que ser en *O Bufón de El Rei* coma un milagre. Un instrumento de fundamental santería que dese coherencia ós innumerables esquemas escénicos que preliminarmente o habitaban: mangados de pouca cousa que don Vicente Risco, como un segador compulsivo, fendía a eito, supoñendo que nunca a súa peza subiría a escena e que xamais director teatral ningún se atoparía no dilema de relacionar aquela inmensa cantidade de pasos pequenos, escenas mínimas, cadros brevísimos... que el decidira establecer sen máis criterio có da urxencia formularia.

O papel da iluminación, como motor do tempo do espectáculo, como referencia dos tránsitos, árbitro das atmosferas, cinética do clima escénico... comparecía aquí tal cal unha suma abrumadora de dificultades. Á complexidade de iluminar un único espacio escénico, en plano inclinado, cunha altura no fondo dun metro e vintecinco centímetros para unha embocadura de nove metros; de dialogar con transparencias, a través de bastidores, de propoñer unha luz lateral que convivise en paz con cenitais que creasen zonas atmosféricas de intensidade enigmática... resultou unha reválida

que Francisco Veiga tivo que afrontar sen máis recursos cós da súa sensibilidade e talento xunto coas miñas numerosas incógnitas, trasladadas, iso si, con toda a afouteza e paixón poética da que fun capaz.

DO TEMPO DOS ENSAIOS

Agora, no inicio deste proceso, onde todo o soñado durante tantos días e tantas noites esixe a materialización, onde todo o que imaxinaches xa non admite demora, onde a distancia entre o signo escrito e a significación escénica empeza a adquirir rostro, sabes ben que che queda por percorre-lo camiño máis ingrato, tamén o máis indispensable.

En fronte túa tes toda a compañía. É o primeiro día de ensaios e son, eles, quince. Quince rostros, todos á espera, dispostos a facer un traxecto no que, probablemente, non crean. Ignoras por qué azar quince actores, diante de ti, van se-los responsables de completa-la *dramatis* desta historia. Pero sen eles ti non existes. Non es. A penas un insomne e nocturno constructor de analoxías, empeños de nada. Terás que te incluír na súa pel, nos seus ollos, na súa voz, para poder ser. Para poder seguir construíndo *O Bufón de El Rei*. Recoñeces esa verdade esencial do feito escénico. Eles serán os que lles dean realidade ás túas incógnitas, e aínda, en moitos casos, a pesar deles

mesmos e das súas conviccións, das súas adscripcións estéticas, dos seus paradoxos... Dis, pensas, queres advertilos: será necesario partir dunha evidencia que convén lembrar sen segundas intencións... A posta en escena non está ó servizo do actor. É o actor quen se somete ás necesidades da posta en escena...

Virán días difíciles, xornadas de duro traballo. Conclúes que non vai paga-la pena establecer cos actores un traballo de preliminar persuasión, de tactismo, de convencementos previos. Nada hai, tampouco, tan fráxil e tan desvalido coma un actor emerxendo contra si na procura dun personaxe que non existe noutro lugar distinto á túa estadea. Nada tan orfo en Galicia coma un actor galego no momento en que porfía en se espir de si mesmo para construírse en nada... ¡Queda tanto por facer! Pero queda o traballo.

Boto man de textos que me complementen, que me permitan asinar con firmeza e autoridade a enerxía do proxecto. Pero, agora, nos primeiros días de ensaios, o director case sempre se enfronta a esta tesitura como a un acto de fe. De aquí ata a estrea, ata que o público referende co seu xuízo o veredicto da función só tes unha alianza: a que estableces co teu propio convencemento. Eu teño a norma de desconfiar sempre... Creo, profundamente, que a marca de identidade dunha creación teatral non hai que

negociala nunca cos actores. Eles están, para ben e para mal, nas túas mans, nas mans do director de escena, e ese é o seu destino. E nun destino tan constitutivamente submisos sempre aparecen síntomas de obxección, de amotinamento, de trincheiras testemuñais... Conforma a base da súa existencia, sobre todo, como é o caso, cando a linguaxe que empregas incorpora terminoloxía apartada do naturalismo ou da farsa, as prazas máis frecuentadas pola profesión actoral do noso país e da que nós, os directores, xunto coa nosa tradición escénica, somos responsables, tanto ou máis ca eles.

Os días transcorren a ritmo de vertixe. Simultaneando ensaios de interpretación e de coreografía... de súpeto acontece o milagre. Aquilo parece ensamblarse: música e silencio, palabras e xestos, cores, movementos, liñas, intencións, ritmos... todo parece organizarse nun sentido próximo a aquel soño intuído hai algún tempo. Aquel soño que lle fuches trasladando con verbos tenteados ó escenógrafo, á coreógrafa, ó iluminador, á figurinista, xermola agora en *quinesia* próxima. Son un espectador, conclúo. Algo máis, ben pouco máis, é un director: un espectador privilexiado. Pois ben, desde esa condición de privilexio, teño a íntima certeza xa, nalgún día de mediados de setembro, que a posta en escena de *O Bufón de El Rei* vai funcionar. E desde esa sensación inicio a miña propia defensa do espectáculo:

volvo poñer en dúbida case todo. Amaino o rexistro dos actores, excesivamente mediatizados polas miñas marcas, presos dos meus requirimentos. Renunciamos, con Mónica Runde, a determinadas aparicións do coro en escenas nas que inicialmente estaba previsto. Propoño, con Francisco Veiga, reforza-lo papel da luz para obviar algúns recursos, se cadra efectistas de máis e que eu tiña considerado como definitivos. Poño por caso, un mecanismo do que xurdiría sangue que salferiría o rostro dos personaxes do coro... Recorto parlamentos escolmados do manifesto estético risquián "Preludio a toda estética futura"... ¡A función non debe durar máis de hora e cuarto!

Invito amigos meus ós ensaios. Non son todos, necesariamente, xentes da profesión. Pero son amigos. As súas palabras, as súas opinións teñen a forza da lealdade, o valor da franqueza. Dos seus comentarios tiro conclusións que, nalgúns casos, matizan o xesto, noutros, referendan o matiz. Resultan importantes.

Chego á casa e reviso. Rebobino. Unha vez máis. Pero esta noite sei que se produciu o momento. Ese momento exacto do ensaio no que, de súpeto, todo empeza a ter sentido.

Alberte Permuy, o deseñador do cartel, o responsable da edición do libro que acompaña o espectáculo, leva



días urxindo a entrega de tódolos orixinais. Só faltou eu por entrega-lo texto. Empezo a escribir. Será a guía que acompañe o espectador, o programa de man e a xustificación coa que se imprima o libreto facsimilar de *O Bufón de El Rei*. Quedan só dez días para a estrea e todo o que non diga agora xa non o direi nunca (porque entón, ignoraba que unha imprevista chamada de teléfono me emprazaría a esta nostalgia). Digo:

“Preséntase aquí o texto da representación de *O Bufón de El Rei*: isto é, o intento de sistematiza-la distancia do

signo escrito á significación escénica. Entre os novos materiais incorporados nesta dramaturxia o lector reconecerá fragmentos de *Ricardo III* de William Shakespeare, así como lostregazos escolmados do “Preludio a toda estética futura” do propio Risco. Tamén un breve diálogo necesario para o engarzamento da cita shakespeareana co orixinal desenvolvemento posterior da peza do de Ourense, a responsabilidade do cal é so da miña incumbencia. Do resto das alteracións, manipulacións, recomposicións e remudas ás que se someteu o texto de Risco só se culpe á miña insolencia e a certas lecturas dos textos

teóricos de Meyerhold que me animaron a tal aventura. Renuncio, naturalmente, a xustifica-las contaminacións decididas e só ó resultado final da súa eficacia e coherencia escénica quero encomendarme. Non tiven máis aquel có da intuición e dunha intuición non se fai un discurso, simplemente se comproba. Ó cabo, vou confirmando con máis certeza que o exercicio da dramaturxia soamente se dá enunciado entre neboeirás e o teatro é a máis carnal das prácticas artísticas.

Quero advertir que a decisión de eludi-la organización que Risco estableceu en pasos, cadros e escenas, tivo que ver coa decisión de imaxinar unha cerimonia en tránsito ou unha liturxia onírica cos seus correspondente ritos de paso nos que, a penas, unha leve sombra servise de elo. Pois imaxinei que o gran protagonista desta peza era, coma en Prometeo, o pobo que chora diante do cadáver do heroe, pero non por se sentir asoballado, senón que se laia, covarde, diante dun heroe ó que executou para se xustificar.

Conviña, tamén, deixar dito, que esta proposta dramaturxica só a sei entender trasladada en climatoloxía, vestuario, luz, espacio musical, xeografía escénica... a un imaxinario que ten que ver, absolutamente, coa fin do noso século. Pois, aínda que parece ser que tódalas fins de século resultan cuspidiñas, eu só dou respondido da que me corresponde”.

Son, outra volta, palabras. Pero, agora mesmo, non teño máis nada. Ata que non se erga o pano e se inicie a función non terei máis cousa ca palabras. E aínda despois, máis tarde, cando a luz se esvaeza e cos aplausos da estrea, eu quede meditando, coma nun bolero, no que puido ter sido e non foi. Manganchas. Coartadas. Estrataxemas. Finalmente, como nos lembra Malraux, os directores de teatro elaboran teorías sobre o que lles gustaría facer e ó cabo, fan o que poden.

Iso foi o que fixen. Iso foi o que foi *O Bufón de El Rei*.



O CALDEIRO MÁXICO¹. ESTRATEXIAS PARA INVENTAR HISTORIAS*

Educación Primaria

Mario Aller Vázquez
Colexio Público Milladoiro
Malpica de Bergantiños (A Coruña)

1. XUSTIFICACIÓN DO PROXECTO

Nas páxinas que o Deseño Curricular Base de educación primaria destina ó tema da escritura, indícanse algunhas das dificultades escolares que presenta esta actividade cognitiva: entre outras, a calidade da información previa que posúe o alumnado e o nivel de motivación con que afrontan os seus diferentes procesos de ensino-aprendizaxe. Por outra parte, sabemos tamén que o dominio da lingua escrita é unha necesidade social, ademais dun dos obxectivos do ensino básico. En consecuencia, a escritura, como importante código de comunicación, debería estimularse na escola relacionándoa coas propias vivencias do alumnado e en situacións realmente comunicativas e motivadoras.

Sen embargo, unha práctica educativa habitual do ensino da lingua escrita identifica a súa aprendizaxe coa simple adquisición de habilidades ou destrezas. Seguramente por esa razón, se preguntamos ó alumnado a súa opinión sobre a escritura, con toda probabilidade responderían con palabras como ortografía, gramática ou corrección, que teñen pouco ou ningún atractivo (Cassany, 1993). Con actividades de composición escrita fóra de calquera contexto interesante para os nenos, alleas ás súas inquedanzas e problemas, resulta frecuente descubrir neles actitudes negativas, mesmo inflexibles, cara ó feito de escribir.

Como mestres, e en demasiadas ocasións, esquecémola diversidade de

¹ O nome de "caldeiro", denominación un tanto rara, é unha pequena homenaxe a J. R. R. Tolkien. O autor de *Hobbit* e *O Señor dos Aneis* explicou nunha ocasión que, antes de escribir unha nova historia, ideaba un caldeiro imaxinario onde mesturaba todos os materiais que pensaba utilizar. Era algo imprescindible. Sen caldeiro non habería ren.

* Este traballo mereceu o terceiro premio na primeira convocatoria dos Premios á Innovación Educativa da Consellería de Educación e Ordenación Universitaria.

saberes e de coñecementos que se requiren no dominio da escritura. E nese ámbito, agardamos que os nosos alumnos interioricen un proceso cognitivo complicado por medio de habilidades desligadas, e sen a penas significación real. De certo, o máis seguro é que non poidan escribir nada coherente ou medianamente intelixible se antes non saben cómo conseguila información que precisan, o método de traballo que usar ou cál é a composición máis apropiada para cada tarefa lingüística (Cooper, 1990).

Aproveita-lo coñecemento previo que o alumno xa ten sobre a linguaxe dos contos populares, abre (tal vez) novos camiños para outra didáctica da escritura. Un exemplo sería a utilización dos compoñentes dese mundo narrativo como o eixe dunha relación máis positiva coa palabra escrita: escribir para aprender, para sentirse a gusto, para divertirse.

Nesa liña, esta proposta debe entenderse como unha experiencia de alfabetización para asimilar, desde o mundo do conto, un saber facer (habilidades, destrezas, procedementos) na área de lingua galega. Pero tamén para manifestar opinións e sentimentos (actitudes, valores) e, sobre todo, para asumila aprendizaxe da composición escrita como un verdadeiro acto de comunicación.

2. ÁMBITO DE APLICACIÓN

Este proxecto naceu para un grupo determinado de alumnos de terceiro nivel de educación primaria, durante o curso 1995-96. Polo tanto, orixinouse cuns límites de aplicación ben precisos e claros.

En coherencia coas liñas xerais do Proxecto Curricular de Centros que o noso dedica á área de lingua galega, esta experiencia responde a unha orientación comunicativa baseada no desenvolvemento da competencia no uso da lingua escrita. Refírome a aspectos concretos que tamén forman parte deste traballo: a valoración e o uso do idioma galego, a súa utilización para confeccionar textos escritos, o emprego da narración como un tipo determinado de texto, o aprecio das calidades estéticas da lingua e a súa manipulación, o coñecemento das normas ortográficas...

Na programación de lingua galega para este nivel recóllese, como obxectivo básico, a utilización do idioma escrito para a confección de textos propios que expresen ideas e experiencias, e que manifesten a creatividade do alumnado. Agora ben, o deseño deste proxecto é tamén unha busca da integración, nun marco unitario, dos distintos ritmos, dos distintos intereses e das distintas capacidades que, con moita frecuencia, presenta o alumnado das nosas aulas.

3. CARACTERÍSTICAS PROPIAS

O desenvolvemento escolar da linguaxe escrita tamén implica a construción de coñecementos e significados, tanto individual coma colectivamente. Por esa razón, este 'caldeiro máxico' naceu, como experiencia de aula, coa intención de introduci-lo alumnado nun proxecto de composición escrita longo e permanente, que se diferencia das comúns redaccións escolares. Ademais, serviría como unha oportunidade de análise sobre aspectos concretos relacionados co ensino-aprendizaxe da escritura.

Os contidos da experiencia, desde un punto de vista global, foron os seguintes:

Conceptos:

— Elementos constituíntes do conto popular: as funcións (V. Propp) como núcleo caracterizador.

— Componentes principais dun relato: personaxes, lugares onde se desenvolve a acción, problemas que resolver, desenlace.

— A creación de intriga como un importante recurso narrativo.

— As tarefas do escritor.

— O proceso básico da escritura.

— Sintaxe, léxico, ortografía.

Procedementos:

— Lectura de contos populares.

— Análise dos seus elementos constituíntes.

— Análise e recoñecemento dos compoñentes principais dun relato.

— Manipulación e recreación de cada un deles, por medio das funcións de Propp.

— O 'caldeiro de historias' número 1: creación de relatos breves, escritos individualmente e en grupo.

— Atención á planificación, elaboración e revisión, de acordo co proceso de escritura fixado.

— Atención ós aspectos sintácticos, léxicos e ortográficos.

— Presentación das creacións propias ós compañeiros.

Actitudes:

— Interese polo xénero da narración, e sobre todo pola narrativa marabillosa ou fantástica.

— Motivación pola lectura de contos deste xénero.

— Valoración da corrección e limpeza dun texto que debe ser lido por outros ou a outros.

— Valoración do traballo en grupo como un medio para aprender.

— Valoración da colaboración e a axuda dos demais.

— Respetto e interese polas ideas alleas.

Esta proposta trataba de analizar, co alumnado, a estrutura dos contos populares para favorecer a intriga nas súas narracións, definir personaxes e ambientes segundo as capacidades individuais, usar unha lingua normalizada integrando as necesidades gramaticais

correspondentes. A pesar destas características, o proxecto non aceptaba de bo grao ningún tipo de rixidez ou imposición, senón que aceptaba a busca, o descubrimento e a invención de diferentes razóns para escribir.

4. MEMORIA DO DESENVOLVEMENTO

O desenvolvemento dunha experiencia deste tipo, que intenta estimularla composición escrita, non resulta fácil de relatar. A capacidade creadora de escribir é un proceso intelectual moi complexo, que está condicionado polas características sociais e individuais do alumnado.

Tendo en conta estas reflexións, a experiencia adaptouse ó ritmo de traballo propio da aula, aceptando sen medo tódolos cambios necesarios. Os puntos ou fases que trato neste desenvolvemento teñen moito de actividade reflexiva en frío, que pretenden sintetizar, estruturar e converter en algo comprensible a lectura destas páxinas. De tódalas maneiras, o realmente importante é que son froito dun traballo realizado.

4.1. Causas de Propp

O obxectivo fundamental desta experiencia era motiva-lo alumnado para participar nun proxecto de creación escrita de relatos breves. Para acadar esa motivación en nenos e nenas

de 3º nivel, de 8 a 9 anos de idade, había que lles proporcionar algún material suxestivo, algunha proposta facilmente manexable, algún núcleo xerador de ideas e de imaxes.

Por fortuna, apareceu a obra de Vladimir Propp (1988). As análises que efectuara nos anos vinte sobre un cento de contos tradicionais rusos ofrecían a enumeración e a descrición dun grupo de funcións, ou elementos constituíntes, que caracterizaban a estrutura máis xeral dos contos populares. Coa súa axuda, esta experiencia intentaba transforma-los nenos nunha especie de pequenos contacontos, espertando a súa fantasía co uso desas funcións estruturais, pero que poderían, en calquera caso, interpretar ó seu gusto para crearen historias breves con rapidez e imaxinación, con eficacia e creatividade.

4.2. Fase 1ª: recordatorio e aprendizaxe

No principio de toda viaxe hai un momento, antes da verdadeira partida, para visualizar con rapidez o conxunto dos feitos e sucesos que pensamos atopar no percorrido. Esta primeira fase do proxecto trata, por esa razón, dos coñecementos antigos e novos que houbo que poñer en funcionamento para identificarse co mundo dos contos populares.

Polas súas características, esta parte do camiño só podía facerse de

maneira colectiva, sobre todo en grupo grande (a aula) ou pequeno. Coa interacción entre iguais que se produciría, ademais da axuda mutua e o compañeirismo, nesta fase o alumnado poñería en xogo: comprensión e expresión oral, comprensión lectora e, en menor medida, expresión escrita.

— Viaxe (incompleta) ó interior dos contos

Durante a elaboración desta proposta, sempre xurdía a necesidade de organizar unha experiencia realista, entendendo como tal algo alcanzable, posible. Cada neno debía sentirse artífice do seu propio mundo narrativo, creando relatos escritos ó mesmo tempo que participaba nunha aventura individual e colectiva.

Entrar no mundo dos contos con ánimo creador esixía unha serie de coñecementos previos, un certo control dos seus compoñentes. Na maioría dos casos, un neno, antes de pisar unha escola, xa foi receptor de historias maravillosas contadas por unha nai á noite, por un pai, polos avós, por algún parente ou amigo da casa. E xa integrado na escola, tamén é probable que escoitara nela, máis dunha vez, as voces deses contos de sempre. Na propia televisión, en series de debuxos animados de moito éxito, podemos recoñecer-las mesmas tradicións da literatura popular. Polo tanto, o alumnado posuía un saber intuitivo pero concreto sobre este tipo de narracións,

tanto antigas coma actuais. Non había que chamar a porta ningunha. Só había que entrar, como Alicia no seu espello.

Cando o fixemos, mergullámonos en varios niveis diferentes:

a) Nun primeiro nivel, deixámonos levar pola lectura. Lendas galegas, contos de Perrault, dos irmáns Grimm, da tradición inglesa, contos rusos e árabes... Poucos viaxeiros tiveran antes mellores compañías. Unha parte dos libros usados estaban na Biblioteca de Aula, e colaboraron no desenvolvemento de habilidades lectoras, en actividades de lectura guiada (individual/colectiva), en xogos lingüísticos de reforzo.

b) Nun segundo nivel, observamos algúns dos elementos que conformaban este mundo renacido. Así, os lugares do relato maravilloso mostraron países inventados, mares remotos e illas solitarias, barcos de pesca, piratas, cidades misteriosas. Apareceron os desexos polos que se moven os heroes, tamén os adaptados á medida do seu propio mundo, das súas preocupacións e dos seus problemas. Pero conscientes como eran de que participaban nun xogo, coñecemos animais que falaban, sereas, príncipes e leñadores, e revisamos toda clase de obxectos fantásticos, vellos ou modernos: variñas máxicas, féretros de cristal, cofres, mandos a distancia, lámpadas e plantas exóticas... Un universo enteiro que non se resigna a desaparecer.

— Morfoloxía do conto

Como xa indiquei noutro lugar, V. Propp constatou a existencia dunha serie determinada de funcións nos contos populares rusos que analizara. Esas funcións correspondíanse coas accións e as situacións dos personaxes de cada historia concreta.

Aínda que non se debe xeneralizar demasiado coa teoría de Propp, nin tampouco reducir tódolos contos a estas estruturas elementais que son as funcións, o certo é que a súa definición favorecía a elaboración dun proxecto de narración escrita. Sabemos que o proceso de ensino-aprendizaxe da escritura é, ás veces, un camiño árido e difícil. Quizais esa razón xustifique, por si mesma, o ofrecemento dun esquema de traballo que outorgara un sentido comprensible á tarefa que lles propoñía: interpretar funcións,

crear ambientes e personaxes, inventar historias.

Ese esquema ou plan de acción non podía conte-las trinta e unha funcións enumeradas por V. Propp. Eran moitas para o nivel educativo ó que nos estamos a referir. Había que seleccionalas, reduci-lo seu número, combinar definicións, automatizar, incluso, a súa aprendizaxe.

Un día presenteilles, por fin, as funcións resumidas. Unicamente eran dez (FIGURA 1). Pero cando as comentamos na clase, bastaron para crear dúcias de significados, de ideas. Parafraseando a Bruno Bettelheim (1994), aínda que sabían que a fantasía era irreal, as sensacións agradables que proporcionaba en momentos como aqueles eran completamente reais, e tamén necesitan desas sensacións para sobrevivir.

FIGURA 1

Funcións (resumidas) de V. Propp. Algúns significados posibles

O HEROE: clase de protagonista. Sexo. Oficio. Ambientación... *Nenas ou nenos, príncipes, mariñeiros, labregos, viaxeiras...*

OS DESEXOS: carencias, falcatuadas, obxectos roubados... *Un amuleto, un tesouro, un segredo, unha palabra máxica...*

A BUSCA: o inicio dunha viaxe, tal vez en busca do destino... *Camiñando, dacabalo, voando, en barco...*

OS AMIGOS E ALIADOS: axuda e mediación. Posible recepción de algo misterioso... *Unha fada, un anano, un mago, unha meiga, un amigo, un vagabundo...*

O LUGAR BUSCADO: xeografía real ou fantástica, lugares coñecidos ou estraños... *Castelos, illas, cidades solitarias, montañas, planetas descoñecidos...*

O ADVERSARIO: aparición dun antagonista... *Un rei malo, un capitán pirata, un poderoso ciclope, un monstro, un mago con forzas malignas... ¿Algunha derrota? ¿Como?*

A VICTORIA, POR FIN: derrota do adversario, reparación final... *O triunfo, consecución do obxecto desexado ou buscado...*

O REGRESO: a volta á casa... *Pode haber novas aventuras, outros problemas, novos camiños...*

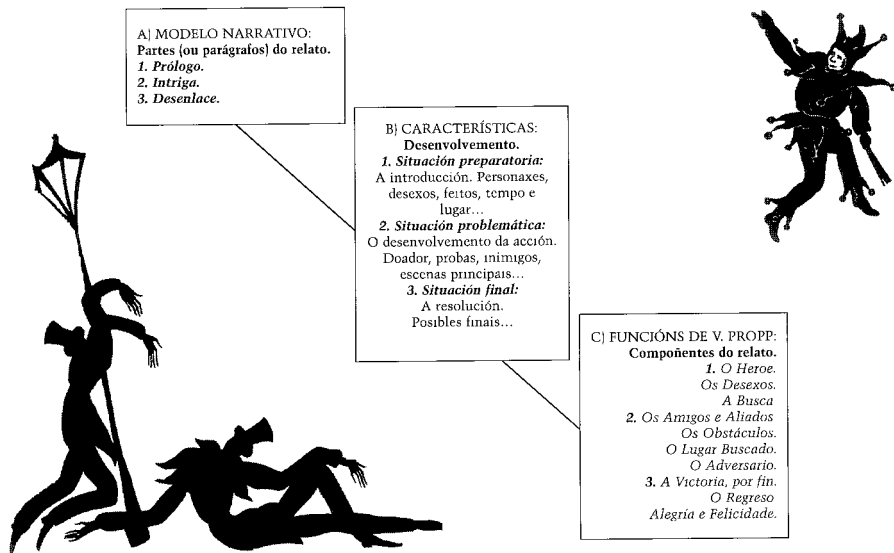
ALEGRÍA E FELICIDADE: a chegada ó fogar, recoñecemento do heroe... *A gloria, os aplausos, a festa... ¿Hai voda?*

— O emprego de modelos narrativos

Un modelo para escribir contos, encadrado nun proxecto amplo de composición escrita, non supón restrinxir-las capacidades imaxinativas e creadoras do alumnado. Como di Cassany (1993), para desenvolver-la autonomía e a responsabilidade nos procesos de redacción, "...o importante é que o alumnado teña modelos e que se dea conta dos pasos que debe ou pode seguir para escribir".

Polo tanto, non desexaba unha perda de motivación agora que estabamos a piques de entrar no reino da escritura creativa. Quería ofrecer axudas, incluso antes de fixar estratexias de composición, e que o alumnado asumira algún modelo de estrutura coherente, de secuencia narrativa interna nas súas propostas de relatos. Era importante coñecer unha serie de solucións narrativas básicas, e útiles, para calquera trama (FIGURA 2).

FIGURA 2
Estructura xenérica do noso modelo narrativo



Por medio dese esquema, relacionámo-las funcións de Propp, que servían de punto de partida, coa articulación do novo traballo de produción de textos escritos. Coñeceron as tres partes ou parágrafos, que na nosa experiencia conformaban un relato, as características principais que as definían, e as funcións estruturais coas que se integraban nun elemento único. En definitiva, significou o primeiro abandono da oralidade para deixar paso ós borradores escritos de novas historias, aproveitando o poder xerminativo da estrutura dos contos populares.

4.3. Fase 2ª. Escritorio e práctica

Un alumno que está aprendendo a escribir sente o desexo de impoñe-lo seu dominio sobre o papel, sen lle importar moito o seu grao de dominio nin a posibilidade do fracaso. Despois da anterior fase de reflexión, sentían gañas de participaren activamente, de enfrontárense coa escritura utilizando unha única ferramenta: a súa capacidade para escribir.

Esta experiencia quería proporcionarlle ó alumno o necesario saber,

xunto cos instrumentos de aplicación que reclamaban os novos coñecementos. Descoñecían se era posible. Eu tamén.

—Novas viaxes ó interior dos contos

Regresamos moitas veces ó interior deste mundo fantástico: na fase anterior para recordar ou coñecer por primeira vez algúns dos seus elementos máis característicos; nesta nova fase do proxecto, en cambio, para reafirmar datos aprendidos, para adquirir novas ideas ou para solucionar algúns problemas que aparecían na súa execución.

Un día, alguén preguntou qué lugar ou lugares debería escoller para situar unha determinada historia. A pregunta foi o detonante que necesitaba o grupo para falar das posibles xeografía nos seus relatos. Podía haber unha *xeografía real*, con nomes de lugares coñecidos, próximos, ou terras existentes buscados en mapas e atlas de uso común. Case sen dúbidas, pasabamos de calquera aldea ou parroquia de Malpica ata algún dos satélites de Xúpiter (que aparecían nun cartel colocado na parede), sen esquecer, claro está, os desertos de Asia Central ou a mesma punta de Fisterra... E tamén podía haber unha *xeografía imaxinaria*, ou indeterminada, inventando nomes de lugares descoñecidos como o País de Nunca Xamais, do inolvidable Peter Pan.

En canto á elección do momento onde debía transcorrer unha narración, presentamos dúas posibilidades. Aqueles que se sentiran máis capaces, podían diferenciarla ambientación temporal dos seus relatos escribindo en pasado, en presente ou en futuro. A segunda posibilidade, máis fácil, permitía crear contos que non foran de ningún tempo concreto. Para acadar un relato pertencente a un tempo indefinido, tal vez a un pasado remoto ou próximo, unicamente había que empezar con algunha das misteriosas frases de sempre (Pelegrín, 1991).

Cada nova sesión de traballo significaba unha volta a ese mundo de marabilla. Un equipo de escritura que atopaba dificultades, un neno que solicitaba axuda para saír dun atranco, e o encerado verde da aula enchíase de capas voadoras, de libros máxicos, de meteoritos e de vasoiras, de minerais raros, de bágoas, de cabelos louros e de princesas afastadas.

—A nosa estrutura narrativa

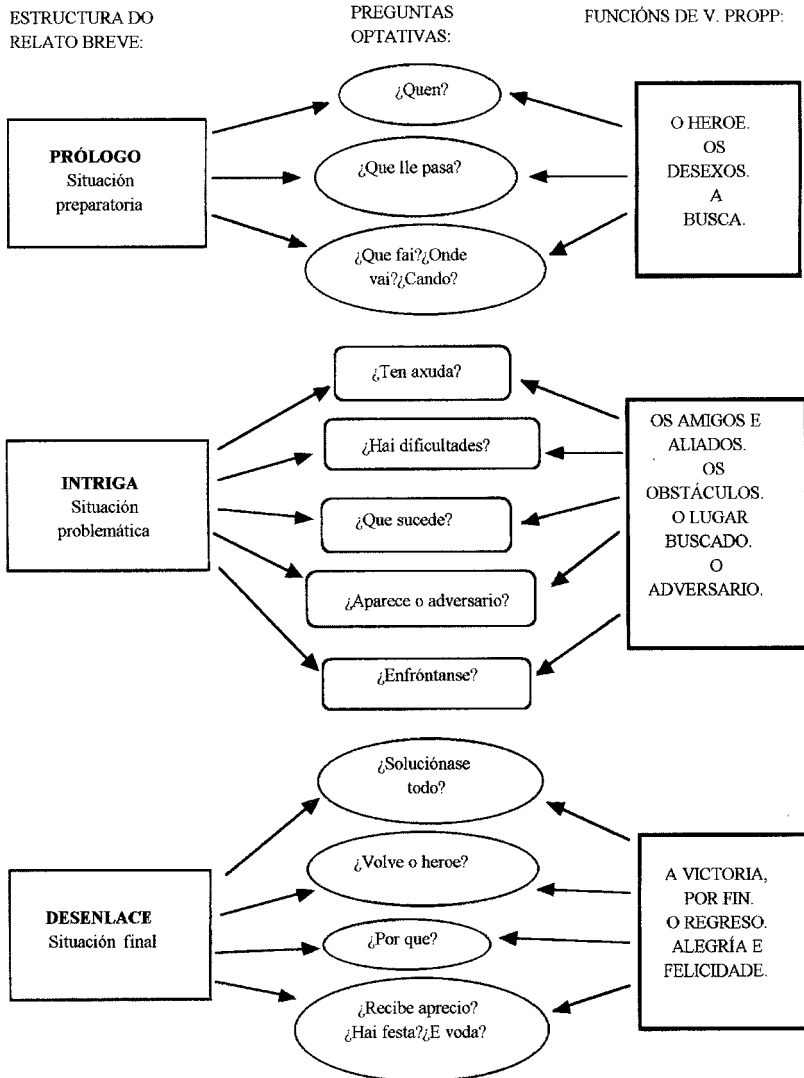
En moitas ocasións, o máis difícil para o alumnado, no desenvolvemento da aprendizaxe escolar dunha lingua, non é conseguir un propósito para expresa-las súas experiencias. Na composición escrita, as verdadeiras dificultades aparecen cando deciden seleccionar, ordenar e organizar tódolos materiais elaborados para construír unha nova creación, e ademais propia.

Cando explicamos na clase a estrutura xenérica de calquera relato (FIGURA 2), salientaba a súa validez como estratexia de composición, como axuda real para precisa-lo significado dos textos e, de maneira indirecta, xa indicaba a forma que deberían te-los seus traballos nesta experiencia.

As liñas básicas deste modelo narrativo serían: a utilización dunha frase pouco extensa, curta, e a división de cada historia en tres parágrafos, e o

desenvolvemento das ideas nun prólogo, nunha intriga e nun desenlace final (FIGURA 3). Aínda que, por sorte, existen certos automatismos instructivos —e de aprendizaxe— que se poden adquirir de forma autodidacta, a inclusión no proxecto das funcións de Propp fixaba o contido base do relato. E tamén favorecía o traballo escolar, pois actuaban como unha especie de pequeno cuestionario de posibles preguntas, para organizar, se era necesario, toda a información dispoñible para cada conto.

FIGURA 3
A nosa estrutura narrativa



O noso sistema consistía nunha versión modificada e aumentada do famoso QQCOPC (quén, qué, cando, onde, por qué, cómo), combinada coa análise estruturalista de Vladimir Propp sobre os contos populares. Naturalmente, eu pensaba (e sigo pensando) que esta proposta non se enfronta con ningunha lei do imaxinario, no caso de que algo parecido exista. En todo caso, a insistencia nunha técnica tradicional para a creación de argumentos narrativos (prólogo, intriga, desenlace) está recomendada por especialistas en psicoloxía e literatura infantil, que a consideran un método apropiado para o desenvolvemento da comprensión e a expresión escrita (Cervera, 1986).

—O 'caldeiro de historias' número 1

Houbo un momento oportuno para a entrega do primeiro 'caldeiro de historias'. Era un caldeiro imaxinario onde había que botar unha lista de elementos, remexer ben o seu contido e cumprir certos consellos de uso para escribir relatos. Cando o tiveron entre as súas mans, eu considereino un instrumento metodolóxico, unha nova estratexia para inventar historias; eles, un xogo inesperado para a clase de lingua galega.

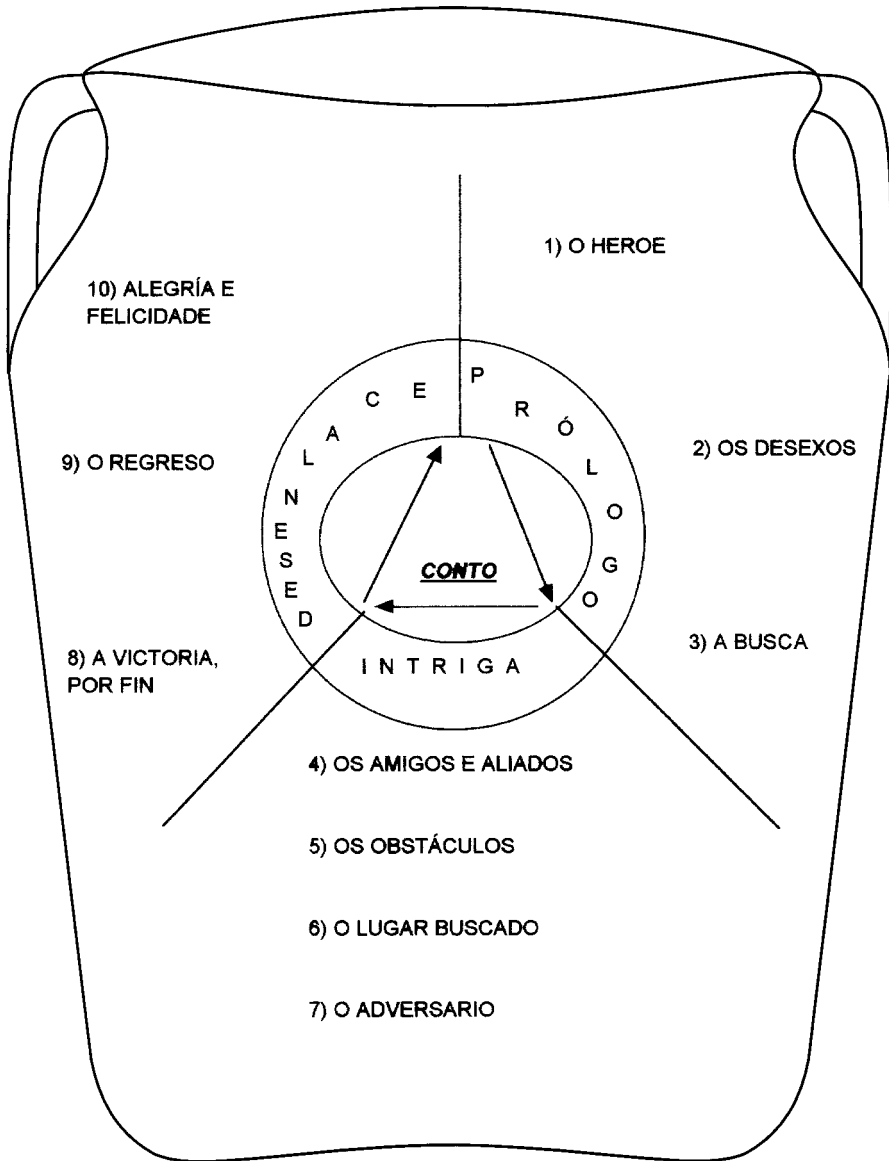
Tal como podemos observar na FIGURA 4, o 'caldeiro' acolle un funcionamento circular; é dicir, o seu movemento narrativo aseméllase a un

reloxo: principia coa aparición obrigatoria do heroe ou protagonista e remata coa alegría e a felicidade. Explíqueilles que se escollían ben os ingredientes precisos e removían o 'caldeiro' coa súa imaxinación, seguro que conseguían contos sorprendentes e máxicos. Escoitaron en silencio. Quero pensar que resultei convincente.

Alguén comentou, con gran sorpresa para a clase, que no 'caldeiro' poderían cociñarse caldeiradas de palabras. Os sorrisos foron numerosos, pero servía exactamente para iso. Aínda que as dez funcións estruturais eran o principal compoñente, non rexeitaba outros ingredientes: palabras especiais (o binomio fantástico), frases doutros libros, ideas ou títulos estranhos, ou algunha situación persoal ou familiar; para observar así qué historias aparecían.

Este 'caldeiro de historias' número 1 só pretendía converterse nunha axuda ante o feito de escribir. Deberían se-los nenos os responsables da súa utilización, únicos donos das palabras e dos personaxes, e construír así os seus propios relatos libres. Esa liberdade abranguíu tamén a elección das funcións de Propp que aparecían en cada parte ou parágrafo, pois unha vez que xurdira o heroe, todo o demais era posible. Debían completa-la secuencia narrativa circular ou, en cada parágrafo, anular aquelas funcións que sobran nas súas historias.

FIGURA 4.
O 'caldeiro de historias' número 1



En realidade, organizaban os relatos ó seu propio gusto, evidenciando sempre unha certa ruptura coas teorías de Propp. Podían traballar con tódalas funcións escollidas ou con menos, e rematar de forma consciente cun final distinto do tradicional.

4.4. O labirinto da escritura

Cando adoptámo-la decisión de escribir (un relato, unha carta, un diario...), sabemos por onde empezamos pero descoñecemos cómo rematará todo, aínda que esteamos fornecidos por unha completa documentación. A fin de contas, escribir é como introducirse nun labirinto escuro.

Por iso, empezamos con algún temor. A escritura era o mesmo labirinto, un espazo misterioso cara a onde partir na procura do minotauro que habita entre a monotonía e o aburrimiento. Non había, na escola, ningún monstro invencible; só a nosa lingua escrita e a nosa propia confianza.

— O tempo de escribir

Esta proposta de traballo formulábase como unha estratexia para inventar contos totalmente libre, con escasas restricións. Os seus distintos compoñentes eran de elección voluntaria, e agás a existencia obrigada dun heroe ou protagonista, todo o demais dependía da opinión do alumnado. Era, e continúa sendo, un simple esquema narrati-

vo, sen outra finalidade que xogar coas palabras e busca-la expresión persoal por medio da linguaxe escrita.

O alumnado participou de dúas formas: creando relatos individuais, ou xuntándose en grupos de dous ou tres membros para inventar historias colectivas. Polo tanto, os agrupamentos tiveron en cada sesión un carácter flexible e aberto, procurando unha maior riqueza lingüística nas interaccións e nos intercambios constantes entre os alumnos.

Ademais de listas de posibles temas para escribir, tiñamos suficientes copias do 'caldeiro', que funcionaba como unha especie de guía de aventura na que estabamos mergullados, pero tamén indicaba en cada momento as funcións que poderían seleccionarse para cada conto.

As primeiras fases tiveron un desenvolvemento máis problemático. A pesar dos esquemas de creación presentados, a estruturación narrativa das historias que xurdían non resultaba fácil. De tódolos xeitos, a organización do proxecto como un instrumento de observación e investigación didáctica, ofrecía oportunidades para o coñecemento do proceso de aprendizaxe e para asegurar, se era o caso, as medidas de intervención necesarias.

O traballo de produción escrita presentouse como unha tarefa global,

na que se potenciaba a reflexión e a expresión lingüística na súa totalidade. Nese traballo escrito había tres momentos principais (Camps, 1995): *preparación, elaboración, avaliación*.

a) A preparación era o momento de idea-la proposta de relato, tendo en conta as posibilidades xa comentadas no noso 'caldeiro'. Por medio da observación, da selección e do ordenamento dos datos, incidía na importancia da planificación para conseguí-la autonomía no traballo. Orixinaba actividades moi variadas: lecturas, emprego das listas de temas, busca de vocabulario e de información cos mapas de ideas e, por fin, posta en funcionamento do noso calendario.

b) O momento da elaboración coincidía coa propia escritura do texto. Segundo os acordos fixados na aula, podía ter características individuais ou colectivas. A interacción oral resultaba un instrumento imprescindible, pois facilitaba o control consciente dos mecanismos da escritura: eles falaban, dialogaban e escribían os seus contos; entre todos achegabamos, se era preciso, novas hipóteses e solucións. En todo caso, o uso de borradores de escritura (ou guións) era o elemento básico para esta produción textual.

c) A avaliación relacionábase coa revisión dos escritos, pero non dunha maneira absoluta. Tamén atendía ó proceso de ensino-aprendizaxe en si

mesmo, sobre todo ós seus obxectivos formativos.

Unha consecuencia lóxica dos puntos *b* e *c* era a chegada do momento do texto final. Cada texto nacía como resultado dunha serie doutros pre-textos previos, tanto orais coma escritos. Indirectamente estaban relacionados con tódalas fases desenvolvidas durante o proxecto, e directamente cos momentos principais do traballo escrito. En definitiva, significaba a transformación dos borradores en relatos organizados, claros e co formato apropiado para a súa presentación pública, para a súa lectura na aula.

— Proposicións de estilo

Se para aprender a escribir resulta imprescindible a produción de textos escritos, entón, calquera aprendizaxe relacionada coa escritura se transformará nun proceso de autoconstrución individual. Sen embargo, ese proceso necesita, en moitas situacións de ensino-aprendizaxe, dalgunha instrución directa que posibilite o coñecemento dos usos gramaticais durante a realización dos traballos escritos. En calquera caso, nesta experiencia, esa atención á corrección da linguaxe escrita evitaba os excesos de regulamentacións para non inhibir posibilidades e desexos expresivos no alumnado.

A construción individual ou colectiva de cada texto concreto, de

cada relato, implicaba o desenvolvemento de tarefas entres niveis de actividade lingüística. Estaban integradas, coma un todo, nos momentos principais da composición escrita xa descritos no apartado anterior, pero tamén na programación xeral da materia correspondente.

a) *Microestructuras*

Neste nivel, a actividade consistía na busca do vocabulario axeitado (e correcto) para inventa-las proposicións esenciais da nova narración, e o seu agrupamento simple e lineal por medio do significado das palabras.

— Vocabulario: familias léxicas, campos semánticos.

— Grafemas: maiúsculas e minúsculas, combinacións e relacións.

— Sintaxe: singular/plural, masculino/feminino, tempos verbais (pasado, presente, futuro).

b) *Macroestructuras*

As proposicións anteriores, que xa conformaban o texto narrativo, orixinaban as ideas globais en forma de oracións. A súa preparación servía para completa-lo sentido e diferenciar con claridade o texto.

— Sintaxe: grupos básicos e relacións.

— Vocabulario: nomes, adxectivos, verbos.

— Ortografía gramatical: M diante de B/P; sons C/Z, G, R, C/Q...



Ángel Ferrant. *Escalar*. Pedra caliza. 1925

— Puntuación da frase: a coma, o punto, signos de interrogación, de exclamación...

c) *Superestructura*

No derradeiro nivel, as ideas globais, nos parágrafos correspondentes, debían interrelacionarse en termos causais, secuenciais, narrativos. En definitiva, o relato podería resumirse, esquematicamente, no problema dun personaxe por fin solucionado.

— Esquema narrativo: o 'caldeiro de historias' número 1.

- Dinámica interna: enunciación, inicio/peche, progresión.
- Puntuación do texto.

Considerando a natureza dos traballos de Vladimir Propp, un conto imaxinado por medio das funcións estruturais esixía a primacía da acción sobre calquera outra circunstancia. Así, cada función emerxente nun relato transformábase na acción levada a cabo por algún dos personaxes.

De acordo coas súas orixes, este proxecto asumiu o predominio do estilo narrativo en lugar da descrición, xa que implica un maior nivel de dinamismo e se identifica directamente coa estrutura intemporal dos contos maravillosos. Ademais, tamén se relaciona co interese pola actividade e coa percepción de tipo global que manifesta a psicoloxía infantil nos primeiros ciclos da educación primaria (Romero, 1989). Así mesmo, a esixencia de brevidade nos relatos conxeniaba mellor coa composición narrativa debido á rapidez nas accións e a mobilidade nos feitos. Por tanto, a elección estaba, de antemán, dobremente decidida.

5. O OBRADOIRO DE ESCRITURA

O traballo na aula coa linguaxe escrita necesita un tempo claramente definido, onde se fagan reais a experimentación e o descubrimento. Ese ambiente escolar, cun funcionamento normalizado, pode se-lo obradoiro de escritura. En calquera caso, este proxecto non se entendería sen a súa existencia.

No obradoiro decidíanse os modelos de organización e os sistemas de agrupamento para desenvolver as sesións de traballo. Normalmente mesturábanse as actividades individuais e as colectivas (v. "O tempo de escribir"), procurando que todo o alumnado atravesara unhas idénticas situacións de aprendizaxe.

Os tres momentos básicos, xa explicados, para a composición escrita dos contos, tamén formaban parte do obradoiro de escritura. O traballo orixinaba diálogos, discusións, consensos onde se acordaba a ortografía dos borradores escritos. Esta cooperación entre iguais facilitaba unha certa autocorrección idiomática, antes de que os textos foran revisados nun proceso no que participaban, conxuntamente, o mestre e mailo autor ou autores.

Por último, cada novo relato desembocaba nun período de edición e publicación na aula, que lembraba aspectos xa coñecidos: sobre todo, claridade, limpeza e sentido estético nos traballos, e a súa inclusión na Biblioteca de Aula. Só faltaba, para rematar, o exercicio público da lectura como autor ou como simple (pero afortunado) lector.

6. TEMPORALIZACIÓN

As actividades deseñáronse para o horario de lingua galega, cunha fixa-

ción temporal variable para cada unha delas, pero dedicándolle como pouco unha hora semanal.

Esa sesión, dentro do horario programado para a materia, estaba xa destinada para tarefas do obradoiro de escritura. Polo tanto, o proxecto non precisou de modificacións horarias relevantes. En todo caso, algunhas das lecturas planificadas (V. "Viaxe... ó interior dos contos") organizáronse no tempo de biblioteca.

A distribución temporal foi a seguinte:

— Durante o primeiro trimestre, actividades da fase primeira (recordatorio e aprendizaxe).

— Durante os trimestres posteriores, ata a Semana das Letras Galegas, fase segunda (escritorio e práctica).

7. AVALIACIÓN

Como xa expoño en apartados anteriores (V. "O tempo de escribir" e "Proposicións de estilo"), o proceso de avaliación empregado tratou de comprobar, en todo momento, se as diversas propostas facilitaban a aprendizaxe do alumnado. Coa aplicación práctica dos deseños experimentais que se elaboraban, tamén valoraba a súa repercusión na aula: características das novas

dinámicas de clase, análise de todo o material realizado polo alumnado.

— A presenza do conto fantástico como resultado final, coñecido por toda a aula desde o comezo da proposta, permitiu a representación mental da tarefa e a aparición da motivación necesaria para implicarse inicialmente no proxecto. Así, podemos observar unha evolución satisfactoria dos obxectivos de aprendizaxe formulados. Os relatos escritos, segundo o modelo deste 'caldeiro máximo', acadaron cada vez unha meirande complexidade na súa construción lingüística e imaxinativa.

— A composición narrativa, seleccionada para esta experiencia, e a organización da súa secuencia temporal resultaron altamente efectivas. O proceso mesmo de redacción, con entradas e saídas múltiples, favoreceu a detección das necesidades operativas do alumnado, e a adaptación das actividades como unha maneira de solucionar problemas específicos.

— A corrección dos escritos configurou unha parte importante do proxecto. A revisión de sucesivos borradores, e a conseguinte reescritura dos textos, conceptualizou a capacidade de escribir como algo que pode aprenderse. O hábito de traballar con borradores indicaba que un texto pode ser escrito controlando as fases da súa produción. De calquera maneira, o traballo continuado con este modelo narrativo ofreceulle posibilidades

para xogar coa imaxinación mentres creaban relatos escritos cada vez con maior coherencia interna.

— A corrección tamén significaba unha verdadeira recollida de datos e resultados, como parte dun proceso de avaliación formativa. Ese proceso, un elemento máis da aprendizaxe e non un simple conxunto de probas ou cuestionarios, fundamentábase na observación e na análise da actividade da aula e, por suposto, na interacción verbal mestres-alumnos.

— A valoración do alumnado do proxecto en si mesmo, e cara á utilización do 'caldeiro máxico' para escribir contos, foi totalmente positiva. A opinión maioritaria reflicte a facilidade de uso e a rapidez na creación de relatos que presenta este modelo de narración. Incluso algúns alumnos produciron cómics e poesías, algo que non estaba previsto.

— Como proxecto adquiriu, en consecuencia, unhas características globais e comunicativas que permiten consideralo como un auténtico proxecto de escritura. Ofreceulle ó alumnado suficientes motivos para escribir e inventar historias; creou situacións de comunicación que aumentaron a participación escolar; integrou obxectivos concretos e xerais durante a asimilación do estilo narrativo; orixinou, por fin, actividades variadas para desenvolver as distintas fases da escritura.

— Neste sentido, creo que a idea central desta proposta, a creación de relatos a partir de contos populares, aínda pode aproveitalos estudos doutros investigadores como Brémond, Greimas ou Denis Paulme, para conservar na escola o poder do conto (Jean, 1988). De aí a súa cualificación de "primeiro caldeiro".

— Para rematar, o 'caldeiro máxico', en débeda con contos populares e tradicionais, confirma a súa eficacia narrativa, algo xa probado durante moitos anos en centos de relatos intemporais, e en case tódalas culturas. Como experiencia, defendeu sempre a fantasía, a espontaneidade do imaxinario e a súa grande utilidade escolar aínda hoxe, porque a punto de encetar un novo milenio, "a esencia da verdade (aínda) está no reino do misterio e a marabilla". Palabras de Michael Ende.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bettelheim, B. (1994): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica.
- Camps, A. (1995): "Hacia un modelo de la enseñanza de la composición escrita en la escuela", *TEXTOS*, 5, 21-29.
- Cassany, D. (1993): "Los procesos de redacción", *Cuadernos de Pedagogía*, 216, 82-85.

- Cervera, J. (1986): *La literatura infantil en la Educación Básica*, Madrid, Cincel, 2ª ed.
- Cooper, J. D. (1990): *Cómo mejorar la comprensión lectora*, Madrid, Visor.
- Franco, A. (1988): *Escribir: un juego literario*, Madrid, Alhambra.
- Jean, G. (1988): *El poder de los cuentos*, Barcelona, Pirene.
- Jolibert, J. (1995): "Formar niños lectores/productores de textos. Propuesta de una problemática didáctica integrada", *TEXTOS*, 5, 81-93.
- Moreno, V. (1994): *El deseo de escribir*, Pamplona-Iruña, Pamiela.
- Pelegrín, A. (1991): *La aventura de oír*, Madrid, Cincel, 6ª ed.
- Propp, V. (1987): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 7ª ed.
- Ramos García, J. (1995): "La aventura de escribir un cuento", *Cuadernos de Pedagogía*, 236, 62-67.
- Romero, A. (1989): *Técnicas didácticas para la enseñanza de la comprensión escrita*, Universidad de Granada.





Estudios

ALGÚNS APUNTAMENTOS SOBRE A CUESTIÓN LINGÜÍSTICA EN CATALUÑA NORTE¹

Laureano Xoaquín Araujo Cardalda
Dirección Xeral de Política Lingüística

1.1. O catalán é unha das linguas románicas máis unitarias, aínda que presenta unha rica e nítida división dialectal. Ó grupo de dialectos do catalán oriental pertence o catalán setentrional ou rosellonés, que é a variante de Cataluña Norte. Este país, que comprende as comarcas do Rosellón, o Vallespir, o Conflent e mailo Capcir, así como a Alta Cerdaña ou Cerdaña setentrional, correspóndese, no mapa administrativo do Estado francés, co Departamento dos Pireneos Orientais (excepto o cantón occitano de La Fenolleda), ocupa unha extensión de 4.116 km² e forma parte da Rexión do Languedoc-Rosellón.²

A comunidade catalanófona é a máis grande das que, en Europa, non teñen Estado propio (coa excepción de Andorra): está composta por uns sete millóns de persoas (que conviven con outros catro millóns de persoas non catalanófonas). En Cataluña Norte, sobre un total de 360.000 habitantes, o grupo lingüístico catalán conta na actualidade cuns 150.000 membros. Máis da metade da poboación cita espontaneamente o catalán como lingua do país³ e afirma ter un sentimento de vinculación coa lingua catalana. Menos da metade da poboación parece ser consciente da situación crítica na que se atopa esta lingua no seu país.

¹ Estes apuntamentos son froito dunha visita de estudio a Cataluña Norte organizada en abril de 1997 pola Axencia Europea para as Linguas Menos Estendidas e financiada pola Comisión Europea.

² Os departamentos son as circunscricións administrativas do Estado, e están subdivididos en distritos e cantóns. O órgano deliberante do departamento é o Consello Xeral. O órgano executivo é o presidente do Consello Xeral.

As rexións non están xerarquicamente situadas por riba dos departamentos. O seu órgano deliberante é o Consello Rexional. O órgano executivo é o presidente do Consello Rexional. O peso específico das rexións no sistema político francés é mínimo. A súa debilidade financeira súmaselle o feito de non seren titulares de competencias lexislativas.

No departamento, o prefecto, o representante do Estado e de cada ministro, é quen controla os principais resortes do poder político. Dispón, *v. g.*, dos fondos de subvencións para os concellos.

³ Para os datos estatísticos que se manexan, *v. Région Languedoc-Roussillon* (1993). Os resultados desta enquisa, que sorprenden pola vitalidade que aínda lle outorgan á lingua catalana logo de máis de tres séculos de aculturación, suscitaron un vivo debate.

Dúas de cada tres persoas non identifican o catalán falado en Cataluña Norte co que se fala no resto dos países de lingua catalana. Na segunda metade deste século perdeuse a transmisión interxeracional do catalán, mentres a totalidade da poboación sabe francés. Aproximadamente as dúas terceiras partes din que comprenden o catalán, a metade mantén que sabe falalo, unha quinta parte sostén que sabe lelo, menos da décima parte escribilo e unha terceira parte afirma que o utiliza con certa frecuencia. A competencia lingüística en catalán diminúe sensiblemente no segmento poboacional máis novo e tamén entre as persoas de formación superior.⁴

1.2. Unha comunidade lingüística só pode sobrevivir se ten capacidade de produción (é dicir: de provoca-lo desexo de aprende-la lingua entre as persoas ás que non lles foi transmitida) e de reprodución (é dicir: de garanti-la transmisión interxeracional da lingua). Para isto é necesaria unha actitude positiva do Estado (mediante un marco xurídico-político que posibilite o fomento das linguas menos estendidas) e mais un sentimento común de

dignidade (mediante o uso da lingua por parte do grupo).⁵

No Principado, e gracias, sobre todo, a unha elaborada política lingüística⁶ levada a cabo pola Generalitat e apoiada por un amplo consenso social, o catalán é a lingua europea sen Estado con mellores perspectivas de desenvolvemento. En Cataluña Norte, pola contra, a política lingüística existente dende hai máis de tres séculos ten como obxectivo a desaparición do catalán. No hexágono, o francés, símbolo, dende hai séculos, de prestixio cultural e político, vén sendo a lingua oficial e asemade dominante, o que Calvet (1987, 48-50) cualifica de *plurlingüismo de lingua dominante única*. En situacións diglósicas como a do catalán setentrional, a lingua dominada non pode substituí-lo francés, que é a lingua “útil”, a da maioría da poboación, a lingua de prestixio, a do poder político e cultural.

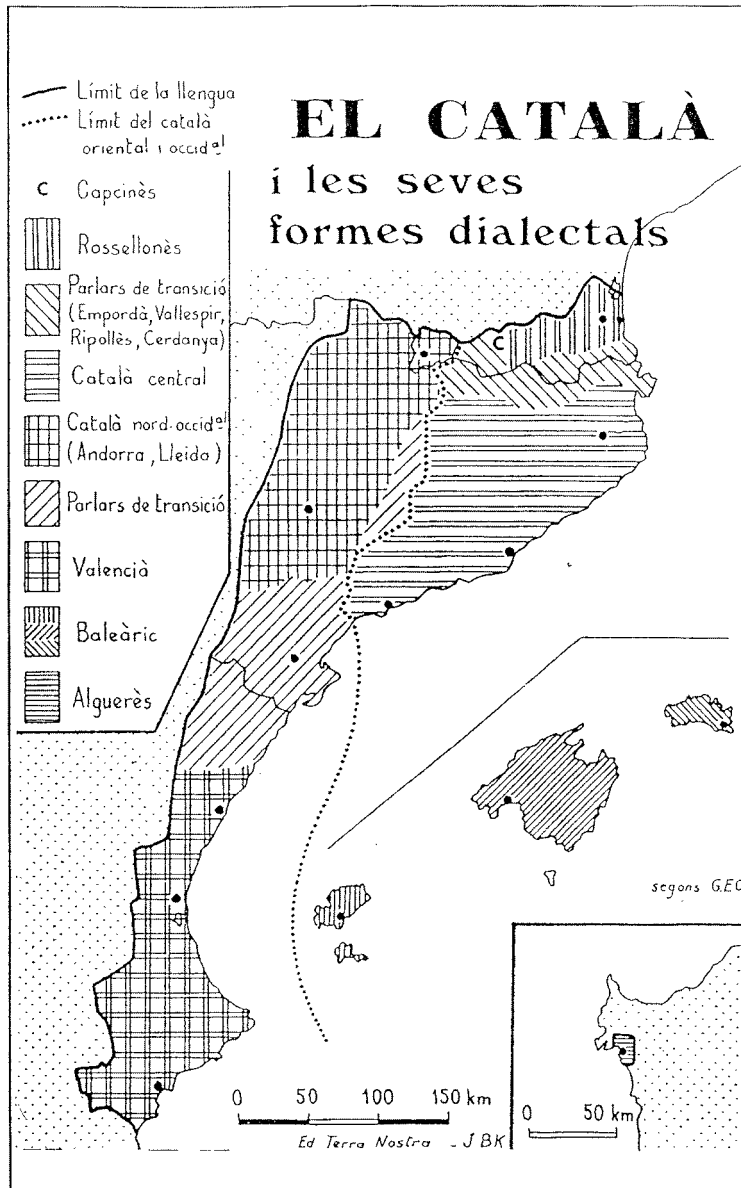
2.1. Na exposición dos alicerces históricos do proceso que culmina na actual situación de predominio do francés sobre tódalas demais linguas do hexágono,⁷ o texto máis citado é a

4 En palabras de Lagarde (1995, 138): “le catalan ne subsiste que comme langue vernaculaire qui tente avec difficulté de s’entendre au-delà d’îlots que constituent les générations d’anciens, le monde rural et les milieux de militantisme culturel et/ou politique”. En consonancia coa doutrina da Generalitat de Cataluña, non falta quen reclama (así, v. g., o Concello de Perpignan) a defensa da catalanidade como factor de integración neste país no que hai un altísimo número de inmigrantes e unha importante crise económica. De feito, dúas de cada tres persoas afirman que o catalán é un factor de integración social e profesional.

5 V. Comisión Europea (1996, especialmente 5-7 e 32-33).

6 Entendida, seguindo a Calvet (1987, 146), como “o conxunto das escollas conscientes efectuadas no eido das relacións entre a lingua e a vida social, e máis concretamente entre lingua e vida nacional”.

7 Este breve achegamento histórico segue moi de preto a análise de Calvet (así, v. 1988³, 161-185).



Os dialectos do catalán. (Fonte: Verdaguer [1992, 72])

ordenanza de Villers-Cotterêts de 1539, que impuxo un trato de favor verbo do francés —en detrimento do latín, certamente, pero tamén das outras linguas vulgares—, o que lle conferiu un rango especial e afastou da actividade pública a moitas persoas que non o dominaban.⁸

A guerra entre os reinos de Francia e España, que empezara en 1635 no marco da Guerra dos Trinta Anos, rematou cunha desfeita para os cataláns: no Tratado dos Pireneos de 1659, co que finalizou o conflito, as terras catalanas do norte, que ata entón careceran dunha personalidade diferenciada da do resto do territorio catalán, pasaron a formar parte do reino de Francia⁹. Estas terras, convertidas en rexión fronteiriza, en provincia, no “sur de Francia” (no canto do norte de Cataluña), víronse inmediatamente sometidas ó réxime centralizado imperante no reino. Tódalas

institucións xurídico-políticas tradicionais quedaron suprimidas. A esta perda da identidade política sumouse a decadencia económica. Neste país, no que só se utilizaba o catalán, o duro proceso de asimilación cultural desenvolveuse a unha velocidade e cunha intensidade asombrosas. Tódolos ámbitos clave víronse de contado afectados pola política de imposición do francés¹⁰: os cargos públicos, o mundo profesional, a igrexa católica¹¹, o ensino, etc. A lingua propia comezou a ser lentamente desprazada polo francés, que se foi impondo, primeiro, nunha burguesía que rematou inmersa na cultura de prestixio, a francesa, e, finalmente, nas clases inferiores, cunha política cada vez máis coercitiva.

2.2. En 1789, máis da metade da poboación do hexágono non comprendía o francés, a lingua da revolución, a lingua da clase social que accedía ó poder. Os revolucionarios consideraban que o fundamento máis seguro da

8 Nesta época de progresivo abandono do latín a prol das linguas románicas, a ordenanza de Villers-Cotterêts non foi unha excepción na Europa Occidental.

9 Segundo Dalmau i Olivé (1994², 111), do mesmo xeito que se pode, tal e como mantén a diplomacia española, considera-lo caso de Xibraltar coma unha situación colonial (unha amputación do territorio español, aínda que amparada polo Tratado de Utrecht de 1713), tamén “el Rosselló és una amputació del territori català i, per consegüent, la presència dels francesos, encara que sigui encoberta pel Tractat dels Pirineus, cal considerar-la un residu *colonial*”. Sen embargo, o Estado español non reivindica a devolución deste territorio, o que contrasta coa súa actitude verbo de Xibraltar. V., en xeral, Dalmau i Olivé (1994², especialmente 8-9, 13-16, 96-124) e Sanabre (1989).

10 Empresa propiamente colonizadora, xa que pretendía desterrar das esferas do poder os locutores das linguas dominadas que non desen aprendido a lingua dominante. V. Calvet (1988³, 65), que fala, neste sentido, da instauración dun “champ d'exclusion linguistique”.

11 O baixo clero —marcadamente conservador e antifrancés— tivo un papel moi importante na resistencia contra a asimilación cultural. Téñase en conta, como sinala Verdaguer (1992, 79), que “el pes de l'autoritat eclesiàstica era [...] important en un temps en què la pràctica religiosa era general i l'impacte social de l'escola poc més que nul”. A progresiva consolidación da integración de Cataluña Norte nos límites políticos do hexágono conduciu, como era de esperar, a unha calculada e total implicación da igrexa católica no proceso de aculturación.

nación única era a lingua única. A asimilación forzada de tódolos territorios non francófonos obedecía a unha concepción voluntarista da nación: a nación constitúese, non é un produto histórico. Na nación francesa, comunidade de lingua, o bo republicano debía falar francés. Ademais, evidentemente, a revolución burguesa perseguía con avidez, alén da homoxeneización cultural do estado-nación, a uniformización do seu mercado.

A ideoloxía dominante —representada en Cataluña Norte por unha burguesía que se adaptou á dominación francesa para mante-la súa posición hexemónica, e que, polo tanto, era afrancesada, xacobina e centralista— entendía a imposición do francés coma unha política laica e republicana, unha loita pola cultura e contra o tradicionalismo, os privilexios nobiliarios e a ignorancia¹². En definitiva, o flamengo (neerlandés), os dialectos de Alsacia e Lorena, o bretón, o éuscaro, o occitano, o catalán e o corso eran falas antirrepublicanas e falas de cregos.

Durante as distintas vicisitudes políticas que viviu o hexágono dende

1789, a política lingüística sempre lle foi fiel ó ideario republicano.

Nas escolas, o desprezo polas linguas minorizadas manifestábase no emprego de sutís medios de represión dos alumnos que eran sorprendidos falando en *patois*. O neno, sometido á propaganda escolar, que identificaba a modernidade e a cultura co idioma francés, remataba avergoñándose da lingua de seus pais¹³. O servizo militar obrigatorio e maila prensa e a radio tamén contribuíron á extensión do francés. De modo que a forza do aparato do Estado estaba posta á disposición da lingua da capital. En Cataluña Norte, a descatalanización converteuse nunha forma de adaptación ás circunstancias: a superación da humillación e do estigma social ligados á identidade catalana, e, por conseguinte, a promoción social, só eran posibles a través da adopción da cultura francesa.

En definitiva, e a pesar da pertinaz resistencia á imposición da cultura francesa por parte das clases populares nortecatalanas ata o s. XIX¹⁴, a introducción forzosa do francés foi dialectalizando

12 As ideas básicas da Revolución Francesa chegan, *grasso modo*, ata os nosos días. Aínda hoxe, mesmo a esquerda francesa segue a considerar que os movementos políticos nacionalistas son reaccionarios, e que hai que preservar, por riba de todo, a indivisibilidade da República.

13 Manzaneres (1992, 13) sinala que "l'ensenyament ha estat un dels principals instruments de despersonalització i de colonització [sic] del país; això, afegit a l'explotació econòmica, al miratge de l'Estat francès com a font de cultura i de llibertat, ha portat al desenvolupament de l'autoodi, al rebuig de la pròpia llengua, al menyspreu de la pròpia personalitat, a la dificultat de situar els propis orígens (catalans?, francesos?)".

14 En ausencia dun estudo profundo do papel que o movemento obreiro desenvolveu en Cataluña Norte en relación coa cuestión lingüística, pódese apuntar, con Verdaguer (1992, 79), que o sindicalismo non amosou oposición ningunha ás bases ideolóxicas revolucionarias nesta materia.

progresivamente o catalán¹⁵ e rematou confinándoo no ámbito familiar, onde tiña un uso exclusivamente oral.

Contra a metade do s. XX culminou o proceso de descatalanización¹⁶. A Primeira Guerra Mundial —momento a partir do cal o proceso sufriu unha notable aceleración—, o illamento do Principado logo do triunfo dos militares rebeldes baixo o mando do xeneral Franco e finalmente a Segunda Guerra Mundial acrecentaron entre a poboación nortacatalana o sentimento de pertenza á nación francesa¹⁷.

3. Dende o punto de vista xurídico-político, e de acordo con Pueyo (1995, 152), pódense clasificar os países e territorios de lingua catalana en tres tipos:

a) aquel no que a única lingua oficial é o catalán: o Principado de Andorra;

b) aqueles nos que o español é a lingua oficial e o catalán ten un estatuto de cooficialidade: o Principado de Cataluña, as Illas Baleares e Valencia;

c) aqueles nos que non se recoñece a oficialidade do catalán: Cataluña Norte, a Franxa de Poñente¹⁸ e a cidade de L'Alguer¹⁹.

Polo tanto, o Estado francés non lle outorga estatuto oficial ningún á lingua catalana²⁰, que, ademais, está practicamente ausente da Administración pública e de Xustiza, así como da sinalización pública (cando dúas terceiras partes da poboación do país se declaran favorables a unha sinalización bilingüe)²¹.

Sen embargo, dende certos ámbitos da Administración lévanse a cabo accións de fomento do uso do catalán. O Concello de Perpiñán²² é especialmente

15 Verdaguer (1992, 79) fala, neste sentido, de "procés d'hibridació dialectal del rossellonès a causa del francès".

16 Verdaguer (1994, 11) sinala que foi nesta época cando o número de obras literarias publicadas en catalán chegou ó seu punto mínimo. Pero a partir dos anos cincuenta, como se verá, tamén se multiplicaron as iniciativas a prol da recuperación da cultura catalana no país.

17 Tendo presentes as reflexións de Ricq (1995, 117), nese momento pódese constatar con gran nitidez o efecto sociocultural da fronteira establecida en 1659: as poboacións separadas distanciáronse por mor da interiorización de valores nacionais distintos, o cal dificulta a construción dunha comunidade transfronteiriza. A poboación nortacatalana non cuestiona a súa condición de francesa.

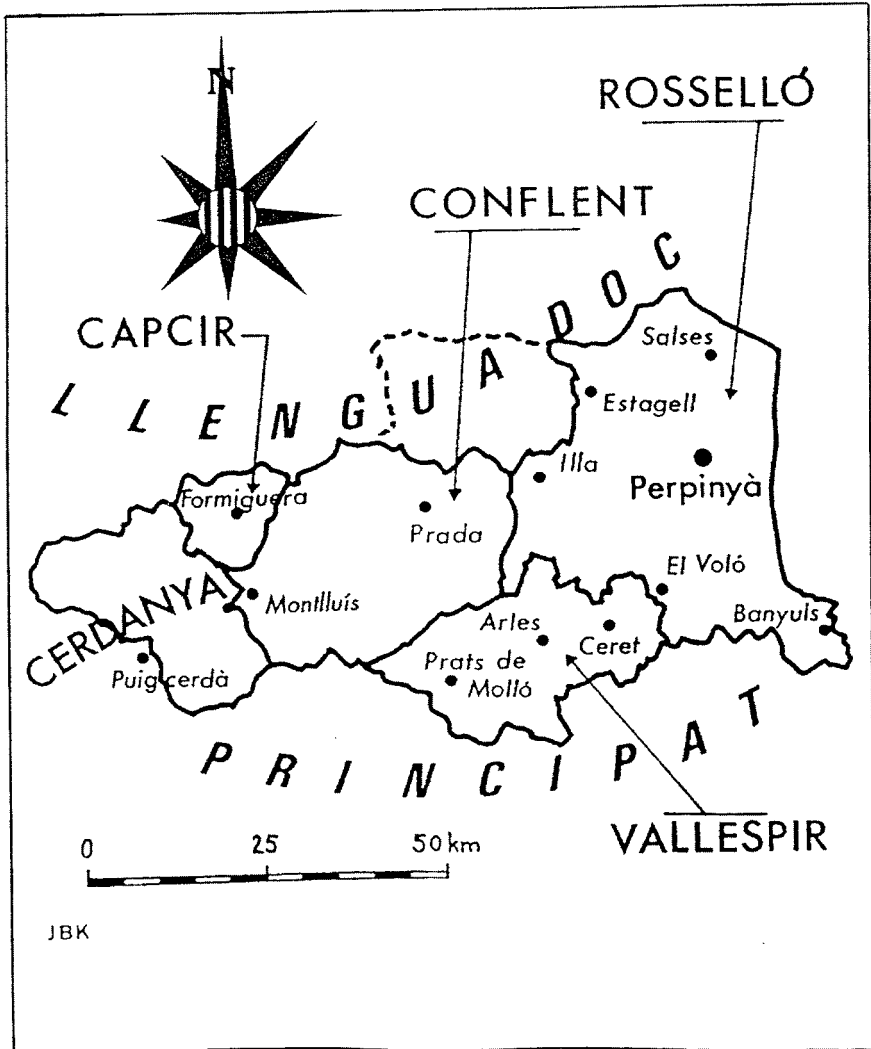
18 En Aragón, entre as provincias de Huesca, Zaragoza e Teruel.

19 No NO da illa de Sardenia.

20 Goetschy e Sanguin (1995, 13-14) observan que "en Europe, il existe malheureusement une *exception française* [...]". La France [...] est le seul Etat d'Europe à n'avoir jamais signé le moindre texte sur la protection des langues régionales, émanant d'organismes internationaux". A declaración constitucional do francés como lingua da República (art. 2 da Constitución de 1958) equivale á institucionalización da discriminación lingüística, xa que as outras linguas do hexágono non son recoñecidas. Hagège (1995, 311) sinala, ademais, que o francés non pode verse ameazado polas outras linguas do hexágono, que se atopan, no seu conxunto, nun estado de extrema debilidade.

21 Os cartéis indicadores en catalán son moi poucos, e a miúdo presentan unha estética folclórica. O Concello de Perpiñán, pola súa banda, xa ten rotulada e sinalizada a terceira parte da cidade en catalán e en francés.

22 A capital do país ten 110.000 habitantes. Non hai ningún outro núcleo urbano que supere os 11.000 habitantes. Máis da metade da poboación vive en Perpiñán e na súa zona de influencia. Nesta cidade, só o 30% da poboación é catalana, e pódese considerar que o catalán foi desprazado polo francés.



Cataluña Norte (Fonte: Baylac-Ferrer [1992, 50])

activo neste ámbito. Dende 1993, o alcalde é unha persoa cunha certa sensibilidade progresista e unha visión estratéxica da importancia económica que o achegamento a Barcelona pode ter para a vila, e o tenente de alcalde e delegado para os asuntos cataláns, que milita nunha formación política catalanista de moi escasa representatividade en termos electorais, defende o bilingüismo, creou un novo e significativo lema para a cidade —“*Perpinyà la catalana*”—, que figura en toda a documentación municipal, e dálle un importante impulso ás relacións co sur. Hai, dende 1993, unha delegación permanente do Concello de Perpiñán en Barcelona —única do seu xénero en Europa—, que xestiona as relacións políticas, económicas e culturais co Principado.²³ O concello tamén asinou varios convenios de colaboración coa Generalitat de Cataluña e co Concello de Barcelona en materia de infraestructuras de comunicación. A política catalanizadora —tímida pero simbolicamente importante— do concello máis grande de Cataluña Norte débese, polo tanto, á vontade do alcalde e ó traballo dos catalanistas sobrerrepresentados na corporación municipal, e non a unha reivindicación explícita dunha parte relevante da cidadanía de Perpiñán.²⁴

No Consello Rexional do Languedoc-Rosellón existe un *inter-grupo* encargado da promoción da lingua e a cultura catalanas, que tamén financia accións de intercambio norte-sur en materia de ensino. As actitudes máis anticatalanistas son as da prefectura e as do Consello Xeral.

Os servicios públicos (teléfono, asistencia sanitaria, electricidade, correos, policía, etc.) funcionan exclusivamente en francés.

4.1 A inmensa maioría da poboación do país afirma desexar que exista a posibilidade xeneralizada de aprender-lo catalán na escola, a cuarta parte da poboación di que desexa aprender ou perfecciona-lo catalán (a cantidade de persoas que sostén ter este desexo é especialmente importante entre a xente máis nova) e máis da metade mantén que quere que os seus fillos aprendan o catalán.

Plenamente vixente o vello chauvinismo francés, e nun momento, como se viu, especialmente delicado para a cultura norcatalana, promulgouse, en 1951, *a lei Deixonne*²⁵. Sen cuestiona-lo marco xurídico-político xeral, o lexislador aceptou a reivindicación

23 As relacións desta delegación coas autoridades peninsulares -municipais, autonómicas e estatais- son boas. Pola contra, hai certa incomodidade política coas autoridades do Estado francés.

24 A política do concello conta coa decidida oposición da prefectura e da Fronte Nacional, segunda forza política da cidade. Pola contra, é moi ben acollida polas autoridades do Principado. Non parece, con todo, que o exemplo de Perpiñán teña levado, ata o de agora, a outros concellos a iren catalanizando a súa xestión.

25 Lei 51-46, do 11 de xaneiro de 1951.

reformista²⁶ de que as linguas minorizadas puidesen ser aprendidas nas escolas. A lei permite o ensino optativo das "linguas e dialectos locais" nos colexios e nos institutos. Na práctica, a Administración demorou e obstaculizou a aplicación da lei. Un proxecto global de ensino das linguas menos estendidas non apareceu ata os anos oitenta.

4.2. A administración educativa francesa²⁷ prevé hoxe en día dúas etapas no ensino preuniversitario das linguas menos estendidas, que, no caso do catalán, son as seguintes:

A) Preescolar e primaria (3 a 11 anos). Un 14,6 % do total do alumnado e uns 119 docentes están encadrados nalgunha das dúas seguintes modalidades, ambas voluntarias:

— Ensino de iniciación á lingua e á cultura catalanas: unha a tres horas semanais.

— Ensino bilingüe. A administración educativa pode organizalo cando haxa unha demanda expresa por parte dos pais. Por agora está nos seus comezos.

B) Secundaria. Nesta etapa, na que o catalán é materia optativa, hai un 6,5 % do total do alumnado que estudia catalán en clases impartidas por uns 42 profesores:

— Nos *collèges* (11 a 15 anos), os alumnos poden optar, segundo os casos, entre:

- Ensino de iniciación ou sensibilización: unha hora á semana de lingua e cultura catalanas.
- Ensino equiparable ó das linguas estranxeiras: tres horas á semana de lingua e cultura catalanas.
- Ensino bilingüe: impártese en catalán as materias de lingua e cultura catalanas e unha ou dúas materias a maiores.

— Nos *lycées* (15 a 18 anos), o catalán pode ser escollido como segunda ou terceira lingua estranxeira (*sic*), segundo os casos.²⁸

Polo demais, hai intercambios de alumnos entre centros próximos á fronteira. A Generalitat de Cataluña subvenciona dúas horas de catalán á semana nos centros de primaria duns 15 concellos do norte.

²⁶ En efecto, os sectores que loitaron por conseguir esta concesión do Estado contentáronse con pedi-la introducción das linguas dominadas nun sistema de ensino feito á medida da lingua dominante. Semella ilóxico pedirle a normalización dunha lingua a un Estado que está, precisamente, na orixe da súa represión. V. Calvet (1988^o, 147-149).

²⁷ O Estado é o titular das competencias en materia educativa e cultural. As rexións, os departamentos e os concellos practicamente só poden asumir un certo protagonismo na organización de actividades culturais complementarias.

²⁸ Os alumnos só teñen a obriga de elixir *unha* lingua estranxeira (que soe ser, maioritariamente, o inglés), o cal tamén explica, polo menos en parte, o descenso no número de alumnos que estudian o catalán nesta etapa. Observa Verdaguer (1992, 87) que "l'aprenentatge del català a l'escola de manera un poc artificial el transforma en llengua estrangera en el seu propi país".

O catalán tamén está presente no ensino privado. Practicamente tódolos centros asociativos ou privados están sostidos polo Estado, que lles paga os ensinantes e lles impón os mesmos plans de estudo que teñen os centros públicos. Ó eido do ensino asociativo pertence a rede de escolas catalanas La Bressola —de ensino preescolar—, nada en 1976 e asociada dende 1995 ó servizo público de educación, e Arrels, que empezou a súa andaina a comezos dos anos oitenta.²⁹ A escola Arrels ten na actualidade uns 137 alumnos repartidos en tres clases de preescolar e dúas de primaria. É a única do seu xénero que foi integrada no ensino público. O ensino preescolar réxese polo método da inmersión lingüística: os docentes diríxense ós alumnos exclusivamente en catalán, e os alumnos, que se expresan na lingua que queren, van utilizando cada vez máis o catalán. Na primaria impártese un ensino bilingüe: o uso do francés vai aumentando ata converterse na lingua máis utilizada. A lingua administrativa é o catalán (nesta lingua, v. g., están os taboleiros de anuncios, as informacións, as circulares, etc.; tamén se realizan en catalán tódalas reunións). A escola mantén un programa de intercambios co Principado que beneficia sobre todo os alumnos que teñen máis dificultades para expresárense en catalán fóra da escola.

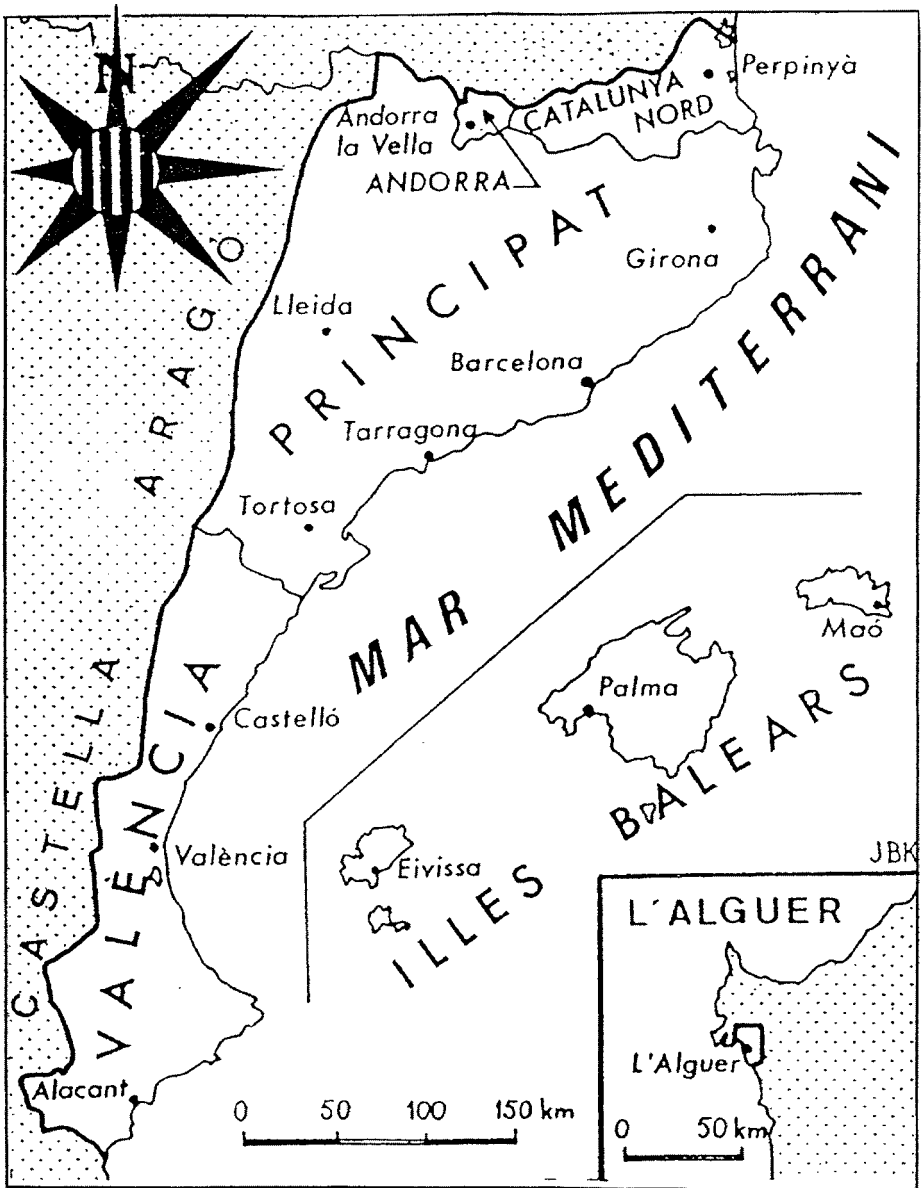
A administración educativa francesa resístese a organiza-lo ensino do catalán na formación profesional, cousa especialmente significativa e grave, dada a importancia desta lingua para os intercambios económicos co Principado. Nestes momentos hai uns 122 alumnos que cursan catalán na súa formación profesional, e varios realizan prácticas en empresas do Principado.

Certos concellos (sobre todo o de Perpiñán) e asociacións axudan a financia-las clases de catalán.

A maior parte do material pedagóxico provén dos países de lingua catalana da península, e debe ser reelaborado de acordo coas necesidades e a realidade norcatalanas.

Os progresos no ensino do catalán ós que deu lugar a *lei Deixonne* —que, polo demais, aínda está por desenvolver completamente— lograron que a lingua catalana no norte non remate por esmorecer por completo. Sen embargo, e malia a efectiva presenza do catalán en moitos centros escolares, esta lingua continúa en situación de precariedade e mesmo de marxinalidade. En definitiva, o reformismo da *lei Deixonne* amósase moi pouco operativo á hora de traballar a prol da normalización do

²⁹ Le Bihan i Rullan (1994, 23) alude á hostilidade social e institucional no medio da que naceron estas escolas. Hoxe, o contorno mudou sensiblemente, e as escolas —que demostran obter bos resultados— xa non funcionan de xeito marxinal e gozan dunha excelente reputación.



Os países de lingua catalana (Fonte: Baylac-Ferrer [1992, 48])

catalán, xa que é totalmente coherente coa ideoloxía dominante e non cuestiona o centralismo lingüístico³⁰.

4.3. O principal atranco para o desenvolvemento do ensino en catalán é a forte resistencia que opoñen a administración educativa e os docentes. No caso da formación dos mestres, os estudos de maxisterio realízanse en francés (aínda que se imparten cursos de lingua e cultura catalanas, ós que asiste un número moi baixo de futuros ensinantes). O número de conselleiros pedagóxicos está estancado e os seminarios de catalán para os mestres sofren recortes. A formación do futuro profesorado de catalán da secundaria parece gozar de mellores perspectivas dende que en 1992 se creou un certificado de aptitude pedagóxica e se convocaron oposicións para profesores de catalán.

Os ensinantes deben completa-la súa formación de xeito voluntario, v. g. no cadro da formación continuada institucional, co gallo da Universidade Catalana de Verán que, dende 1969, se celebra tódolos anos en Prada de Conflent, ou no marco da colaboración

e os intercambios coa Generalitat de Cataluña.

4.4. Na Universidade de Perpiñán creouse en 1979 o Diploma Universitario de Estudios Cataláns, que segue a existir e conta co financiamento do Consello Xeral. En 1981 naceu o Departamento de Catalán, onde hai uns 20 docentes e o número de alumnos vai en aumento. Nestes momentos acolle uns 500 alumnos dos aproximadamente 8.500 matriculados na universidade. Os estudantes poden, ademais de cursar estudos específicos de catalán, facer cursos de catalán no marco doutros estudos (os alumnos de catalán procedentes doutros departamentos representan *ca.* o 50 % do total). Hoxe existen a licenciatura, a *maîtrise*, o DEA (*diplôme d'études approfondies*) e o doutoramento de catalán, así como diplomas universitarios de primeiro ciclo de estudos cataláns, de lingua catalana e de traducción francés-catalán. O Departamento de Catalán mantén un contacto intenso con outras universidades³¹ e institucións dedicadas ó estudio e fomento do catalán. O departamento recibe unha gran cantidade de publicacións da Generalitat de Cataluña.

³⁰ Centralismo no que se reafirmou, en 1994, a Asemblea Nacional, que aprobou a Lei 94-665, do 4 de agosto, coñecida como *lei Toubon*, norma que pretende -cuns mecanismos parcialmente desautorizados polo Consello Constitucional- protexer a lingua francesa fronte ás linguas estranxeiras (especialmente fronte ó inglés). De paso, a lei -que, de tódolos xeitos, tampouco se aplica de maneira estricta- serve tamén para lles dar un novo golpe ás demais linguas do hexágono, malia que o art. 19 establece que o uso do francés se fará respectando as linguas "rexionais": a lingua dominante conta cun novo texto legal que a impón, mentres as demais continúan en precario.

³¹ Así, v. g., en 1987 estableceuse un programa conxunto de filoloxía catalana entre as universidades de Perpiñán e Barcelona.

4.5. O Centre de Documentació i d'Animació de la Cultura Catalana (CEDACC), servició creado no Consello de Perpiñán en 1978, ten unha biblioteca, unha fonoteca e mais unha videoteca dedicadas ó catalán, xestiona un servicio de asesoramento lingüístico (coa axuda da Generalitat de Cataluña), organiza cursos de catalán para os funcionarios municipais e os adultos, así como para os alumnos de preescolar e primaria, edita libros sobre o ensino e realiza outras actividades de animación sociocultural e promoción do catalán. A Generalitat de Cataluña dóalle todo tipo de material para os seus fondos. Ademais recibe subvencións do Consello Rexional e do Consello Xeral.

A administración educativa, a través do Centre Départemental de Documentation Pédagogique (CDDP), tamén edita material pedagóxico relativo ó catalán. Este centro recibe material didáctico e conta, en xeral, coa colaboración da Generalitat de Cataluña, que organiza periodicamente seminarios especializados.

5.1. Hai un descenso no uso das linguas menos estendidas na prensa, a televisión e a radio do Estado francés. O catalán, concretamente, ten unha moi escasa presenza nos medios de comunicación. No caso da televisión e da radio, este feito perdeu algo da súa importancia, dado que se reciben os sinais das emisoras peninsulares.

Esta situación dáse nun contexto no que case a metade dos lectores de prensa din que len os artigos en catalán publicados nos medios do país, a audiencia dos programas de radio en catalán é de unha de cada tres persoas, e a metade da poboación sostén que ve programas de televisión en catalán.

No tocante ós medios de comunicación públicos, no hexágono non existen canles de televisión territoriais que poidan contribuír ó fomento das linguas menos estendidas. France 3 Sud, o servicio da televisión pública estatal que cobre as rexións Midi-Pireneos e Languedoc-Rosellón, emite uns cinco minutos diarios de información en francés sobre a realidade local, e uns 10 minutos en catalán os domingos. Estas emisións —que son as máis vistas pola audiencia de televisión en catalán— están cofinanciadas polas rexións. A radio pública (Radio France Roussillon, a primeira en audiencia de radio en catalán) emite unhas 10 horas semanais en catalán, fundamentalmente música, entrevistas e intervencións curtas, pero non informativos. O ton das emisións en catalán é moi folclórico, e cóntase basicamente na realidade rural.

5.2. No campo dos medios de comunicación privados, Ràdio Arrels —emisora asociativa radicada en Perpiñán e subvencionada polo Estado— emite dende 1981 exclusivamente en

catalán as 24 horas do día, e é a segunda en audiencia de radio en catalán. A súa programación xira ó redor da información e a música.

Non hai prensa ningunha en catalán. O xornal *L'Indépendant*, exemplo de prensa conservadora de provincias, ten o maior índice de penetración do país, e non publica practicamente nada en catalán; o pouquísimo que publica nesta lingua refírese a temas culturais, intemporais ou folclóricos. Hai varias revistas de moi escasa difusión que tamén usan o catalán.

Unha experiencia especialmente interesante de prensa en catalán foi o semanario *Punt Diari Catalunya Nord* de Perpiñán, editado dende o ano 1987 por *El Punt Diari* de Xirona. Durante os dous primeiros anos, e cunha liña editorial pouco definida, aínda que progresista, o semanario chegou a ter uns 1.500 subscritores. Non había moita profesionalidade nun cadro de persoal integrado por estudantes de catalán (e non por xornalistas), de modo que, logo desta primeira etapa, a dirección en Xirona impuxo a potenciación do aspecto informativo (en detrimento do ideolóxico), a mellora da imaxe e a profesionalización do periódico, que pasou a chamarse *El Punt. Setmanari de Catalunya Nord* e

a ter 3.000 subscritores. Despois duns catro anos, o semanario converteuse en bilingüe: os subscritores catalanistas afastáronse e tampouco apareceron novos lectores. Logo dun par de anos, o periódico pasou a chamarse *Punt Magazine*, pero xa non duraría máis ca algúns meses. O semanario chegou a ter unha difusión superior á inicialmente calculada (acadou os 3.500 exemplares), e do seu cadro de persoal saíron profesionais que hoxe traballan noutros medios de comunicación. Sen embargo, e en definitiva, o proxecto xornalístico fracasou, posiblemente por non ser capaz de chegar a un público lector non catalanista, e tamén pola falla de axudas públicas³². Hoxe, *El Punt* de Xirona, que non se distribúe en Cataluña Norte³³, ten no país un correspondente permanente.

5.3. Dende o Principado recíbense as emisións de TV3 (a segunda en audiencia de televisión en catalán), Canal 33 (a cuarta en audiencia de televisión en catalán), TVE-1, TVE-2 (a terceira en audiencia de televisión en catalán), e as emisións de Catalunya Ràdio, Catalunya Informació e Catalunya Música.³⁴ De acordo co seu propósito de facer unha televisión nacional catalana (e, polo tanto, non rexional, non étnica nin antropolóxica) que prestixie o uso da lingua propia, a

32 A prefectura mesmo impediu a publicación de anuncios oficiais mentres o periódico apareceu exclusivamente en catalán.

33 Houbo un intento de distribución, e os exemplares vendidos foron unha dúcia diaria aproximadamente.

34 Máis da metade da poboación amosa interese pola actualidade do Principado.

televisión pública do Principado potencia as informacións e as reportaxes provenientes do norte (especialmente nas desconexións rexionais), aínda que non emite programas específicos para esta parte da área catalanófona. A televisión pública catalana está condicionada polo feito de as súas emisións estaren dirixidas ós cidadáns do Principado, que é unha Comunidade Autónoma do Estado español, o cal impide unha concepción pancatalanista da política de programación (é dicir: non é posible concibi-la audiencia potencial como a composta polos habitantes de tódolos países de lingua catalana).

A comercialización, no norte, da prensa do Principado, atópase con gravísimos problemas de rendibilidade. O xornal *Avui*, por exemplo, vende uns 100 exemplares diarios en Cataluña Norte, sobre unha tiraxe total de 70.000 exemplares. Esta situación pode deberse á falla de competencia lingüística da poboación e tamén ó baixo nivel de conciencia catalanista da cidadanía.

6. Un pequeno grupo de autores anima o panorama literario catalán dende os anos cincuenta. A maior parte dos títulos son publicados hoxe pola editorial Llibres del Trabucaire. Das 10 a 12 obras que publica anualmente, aproximadamente a metade aparecen en francés e a outra metade en catalán. Os libros en catalán, que non son rendibles (véndense unha

media de 300 a 400 exemplares por título), fináncianse gracias ás obras en francés e ás substanciais e imprescindibles subvencións da Rexión do Languedoc-Rosellón.

Dende os anos sesenta apareceron unha serie de cantautores, grupos musicais, etc., malia que, ata hai poucos anos, non había estruturas comerciais para a música catalana. Por outra banda, varios grupos —algúns dos cales actúan exclusivamente en catalán, mentres outros teñen unha produción bilingüe— compoñen o mundo do teatro dende os anos setenta. O uso do catalán neste campo é fomentado pola Rexión do Languedoc-Rosellón e polo Concello de Perpignan.

7. Moitas asociacións mencionan no seu nome a súa condición de catalanas, aínda que cunha intención folclórica. De feito, non realizan actividade ningunha en catalán. Sen embargo, hai algunhas entidades que si traballan a prol da normalización do catalán, aínda que contan con poucos socios. Así, v. g., hai que mencionalo Centre Cultural Català e a asociación Arrels, nada en 1981, cunha radio propia en catalán e maila escola Arrels, xa mencionadas. O primeiro organismo unitario creouse en 1978: a Federació per a la Defensa de la Llengua i la Cultura Catalanes, que tenta catalanizar-lo mundo asociativo do país. As asociacións adheridas son un cento, pero as realmente comprometidas coa

normalización da lingua catalana son moi poucas.

8. Na Unión Europea estase a producir unha progresiva permeabilización das fronteiras, que son uns elementos gravemente perturbadores das relacións de todo tipo entre as colectividades. Este feito debería dar lugar a unha dinamización dos intercambios culturais transfronteirizos.

Polo de agora, os datos dispoñibles non semellan indicar que as poboacións a ámbolos lados da fronteira teñan unha conciencia moi marcada dos seus vínculos nacionais³⁵, polo que adquire unha relevancia central o papel das distintas Administracións públicas (especialmente da Generalitat de Cataluña) apoiando iniciativas de cooperación transfronteiriza.

A importante eurrerrexión composta polo Languedoc-Rosellón, Midi-Pireneos e mailo Principado,³⁶ cos seus aproximadamente 10,5 millóns de habitantes (máis de 6 no Principado, máis de 2 no Languedoc-Rosellón e case 2,5 no Midi-Pireneos), e na que o Principado destaca dende os puntos de

vista económico, político, cultural e demográfico, xa ten no seu haber importantes iniciativas no campo das infraestruturas de comunicación³⁷ e da economía. No eido cultural existen accións a favor da creación artística, a edición e outras actividades, incluída unha tímida promoción do catalán. Sería desexable que a eurrerrexión levasse a cabo unha política de achegamento económico e institucional das terras catalanas do norte ó Principado, o cal, ademais, incidiría positivamente no proceso de integración que persegue a Unión Europea: as chamadas rexións (incluídas as que están separadas por fronteiras entre Estados) atópanse na base da construción europea, tal e como está deseñada pola Unión.³⁸

No último decenio, a Generalitat de Cataluña desenvolveu un papel activo a favor do fomento do catalán colaborando con distintas institucións do norte.

9. Máis de tres séculos de disgregación deron como resultado unha diferenciación económica, política, cultural e lingüística entre norcataláns e cataláns do sur. Ámbalas comunidades

35 Para unha parte importante da poboación norcatalana, os cataláns do sur son "españóis", mentres o resto dos cidadáns do Estado español son "estranxeiros" ou mesmo "galegos". Velaquí un produto da descatalanización: os norcataláns, socializados coma franceses, xa non se recoñecen como parte integrante dos países de lingua catalana.

36 A eurrerrexión naceu formalmente en outubro de 1991 en Perpiñán, onde ten a súa sede. Esta cidade mantén un alto nivel de implicación na vida da eurrerrexión, o que revela unha intelixente visión estratéxica da súa importancia.

37 Así, o proxecto do tren de alta velocidade entre Barcelona e Perpiñán non sería posible sen o traballo de *lobbying* da eurrerrexión, no que tamén tivo un papel importante a delegación permanente do Concello de Perpiñán en Barcelona.

38 A dinámica da eurrerrexión -cos seus intercambios económicos, políticos e culturais entre ámbolos lados dos Pireneos- podería resultar beneficiosa para Cataluña Norte: non só no plano económico, senón tamén para a promoción do catalán, dado o proceso de normalización lingüística en marcha no Principado.

—con procesos históricos e de socialización ben distintos— chegaron ós nosos días cun alto grao de descoñecemento mutuo.

A poboación norcatalana —débil en termos económicos, políticos e demográficos— non se percibe a si mesma como significativamente distinta da francesa, mentres as referencias institucionais do sur —autonomía política, normalización lingüística, etc.— resultan estrañas nun país marcado polo centralismo xacobino.

Sen embargo, quizais sexa aínda posible afirmar que o proxecto nacionalista francés non foi un éxito total, malia que teñan fracasado os diferentes intentos por introducir dentro do abano político norcatalán uns partidos autonomistas ou nacionalistas cataláns influíntes (que, con todo, conseguiron pór de relevo ante a opinión pública a existencia da problemática do país). En efecto, a actitude da poboación fronte ó catalán parece ser sorprendentemente positiva, e existe unha elite catalanista composta por intelectuais, escritores, políticos, xornalistas, etc., que traballa a prol da normalización política e cultural de Cataluña Norte, pero que carece do apoio activo dunha base social suficiente e se move, ademais, dentro duns límites xurídico-políticos asfixiantes. Este grupo pequeno e marxinal —composto basicamente por persoas máis ben novas (moitas delas nin

sequera teñen o catalán como lingua materna) e pertencentes ó medio urbano— carece dunha visión unitaria do seu catalanismo. Sen embargo, semella compartir unha certa vontade de achegamento ó sur. Conscientes do autoodio dos norcataláns, os catalanistas promoven todo tipo de iniciativas tendentes á superación do estigma social. Sen embargo, na medida en que tales iniciativas son moi puntuais e apelan a valores ideolóxicos completamente alleos á poboación en xeral, non son suficientes para frea-la erosión da identidade catalana e avanzar cara á normalización lingüística. O labor dos catalanistas non obtén os resultados desexados. O exemplo dos artistas norcataláns é ilustrativo. Viven nun país cun mercado cultural descatalanizado, no que moitos deles se senten frustrados. Conscientes de formaren parte dunha subcultura moi minorizada e de sentírense estraños en París e en Barcelona, pero tamén no seu propio país, non son quen, sen embargo, de articularen un discurso ideolóxico máis ou menos común, e pretenden satisfacer de xeito individual as súas necesidades de recoñecemento por parte da comunidade, conformándose con dirixirse a un pequeno público fiel, con tentar penetra-lo mercado do Principado, con ir publicando un libro, aparecendo nunha emisora de radio, editando un disco compacto, etc.

Neste complexo panorama, o debilitamento do peso dos Estados no

deseño da Unión Europea é un novo e importante argumento para a elite catalanista. En efecto, ser catalán pode resultar economicamente vantaxoso. O contraste entre a precariedade económica de Cataluña Norte e o benestar do Principado non podería ser máis elocuente. Barcelona converteuse nun centro cunha enorme capacidade para vertebrar economicamente toda a rexión (capacidade moi superior, dende logo, á de Toulouse ou á de Montpellier³⁹). Virarse cara a Barcelona aparece, xa que logo, como unha vía cara ó benestar, e esta asunción da catalanidade tamén pode, de paso, significar-lo cambio da autoimaxe, a superación do autoodio.

Unha parte da elite económica nortecatalana xa comprendeu a importancia do achegamento ó sur. Algúns empresarios, profesionais, artesáns, etc., coinciden nunha visión moi clara de como na construción da Unión Europea desaparecen progresivamente as fronteiras e gañan importancia as zonas situadas ó redor das grandes metrópoles, e conclúen na necesidade do achegamento de Cataluña Norte a Barcelona e da construción dun espazo económico transfronteirizo. Neste espazo, o catalán resultaría ser unha lingua *útil*⁴⁰.

Pero os axentes económicos e os intelectuais non foron capaces —ata o de agora— de elaboraren un discurso común de tipo catalanista, que precisa da intelixencia duns políticos que —agás algunha excepción— seguen a ser sucursalistas. Sen embargo, é posible que sen o desenvolvemento dunha opción política catalanista, os intentos de fomentar-lo uso do catalán, sendo meritorios e necesarios, teñan un alcance moi limitado, dado o estreitísimo marco que para estas tarefas de fomento ofrece o vixente ordenamento xurídico-político francés.

É difícil dicir hoxe cál vai se-lo futuro do catalán no Estado francés —que, en Europa, constitúe un caso realmente notable de riqueza lingüística, centralismo e resistencia ó recoñecemento oficial das súas linguas menos estendidas—, pero parece claro, de acordo con Calvet (1988³, 185), que a súa defensa pasa pola superación do discurso da capital en materia de política cultural. A afirmación da catalanidade acadou o consenso político no Principado. Velaquí, nestes tempos de globalización da vida económica e social, unha posible referencia para os veciños do norte.

39 Capital da Rexión do Languedoc-Rosellón.

40 Sen embargo, e recollendo unha reflexión de Le Bihan i Rullan (1994, 24), o catalán podería tamén chegar a ser unha lingua tan útil —e tan estranxeira— coma o inglés, sen deixar de ir perdendo definitivamente a súa condición de lingua realmente usada no país.

ESCOLLA BIBLIOGRÁFICA

- Baylac-Ferrer, Alà (1992): "L'espai nord-català", en VV.AA., *Qui sem els catalans del nord. Qui són els catalans del nord*, Perpiñán, Associació Arrels, 47-69.
- Calvet, Louis-Jean (1987): *La guerre des langues et les politiques linguistiques*, París, Payot. Cito pola traducción galega de Xoán Manuel Garrido Vilariño, *A guerra das linguas e as políticas lingüísticas*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1995.
- (1988³): *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie*, París, Payot. Hai traducción galega de Xoán Fuentes Castro, *Lingüística e colonialismo. Pequeno tratado de glotofaxia*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1993.
- Comisión Europea (1996): *Euromosaic. Producción y reproducción de los grupos lingüísticos minoritarios de la UE*, Luxemburgo, Oficina de Publicaciones Oficiales de las Comunidades Europeas.
- Dalmau i Olivé, Josep (1994²): *El Rosselló és Catalunya. Revisió del Tractat dels Pirineus*, Barcelona, Mediterrània.
- Goetschy, Henri (1995): "La France et les langues régionales", en Goetschy, Henri, e André-Louis Sanguin (dirs.), *Langues régionales et relations transfrontalières en Europe*, París, L'Harmattan, 15-27.
- Goetschy, Henri, e André-Louis Sanguin (1995): "Avant-propos", en Goetschy, Henri, e André-Louis Sanguin (dirs.), *Langues régionales et relations transfrontalières en Europe*, París, L'Harmattan, 11-14.
- Hagège, Claude (1995): "Les langues régionales, une chance pour la nouvelle Europe?", en Goetschy, Henri, e André-Louis Sanguin (dirs.), *Langues régionales et relations transfrontalières en Europe*, París, L'Harmattan, 307-318.
- Lagarde, Christian (1995): "La communauté castillanophone en Catalogne du Nord: enjeux sociolinguistiques d'une immigration en zone frontalière et de langue minoritaire", en Goetschy, Henri, e André-Louis Sanguin (dirs.), *Langues régionales et relations transfrontalières en Europe*, París, L'Harmattan, 131-140.
- Le Bihan i Rullan, Joan Pere (1994): "Les escoles catalanes enmig del gual", *Escola catalana*, 310, 23-24.
- Manzanares, Pere (1992): "Arrels", en VV.AA., *Qui sem els catalans del nord. Qui són els catalans del nord*, Perpiñán, Associació Arrels, 13-15.
- Marcet i Juncosa, Alicia (1988): *Breu història de les terres catalanes del nord*, Perpiñán, Llibres del Trabucaire.
- (1992): "De l'home de Talteüll al segle XX", en VV. AA., *Qui sem els catalans del nord. Qui són els catalans del nord*, Perpiñán, Associació Arrels, 17-46.
- Petschen Verdaguer, Santiago (1990): *Las minorías lingüísticas de Europa occidental: documentos (1492-1989)*, Vitoria-Gasteiz, Eusko Legebiltzarra-Parlamento Vasco.
- Pueyo, Miquel (1995): "El marc legislatiu a la comunitat lingüística catalana", en Bureau Européen pour les Langues moins Répandues e Asociación Sócio-Pedagógica Galega (eds.), *Actas do I Simpósio Internacional de Línguas Europeas e Lexislacións*, A Coruña, 147-155.
- Région Languedoc-Roussillon (1993): *Rapport d'étude. Catalan. Pratiques et représentations dans les Pyrénées Orientales. Sondage. Résultats et analyses*, Montpellier.

- Ricq, Charles (1995): "Les distances culturelles dans les espaces transfrontaliers", en Goetschy, Henri, e André-Louis Sanguin (dirs.), *Langues régionales et relations transfrontalières en Europe*, París, L'Harmattan, 115-119.
- Sanabre, Josep (1989): *El tractat del Pirineus i la mutilació de Catalunya*, Barcelona, Premsa Catalana.
- Verdaguer, Pere (1992): "Llengua i sociolingüística", en VV. AA., *Qui sem els catalans del nord. Qui són els catalans del nord*, Perpiñán, Associació Arrels, 71-87.
- (1994): "Cop d'ull sobre la literatura rossellonesa", *Escola catalana*, 310, 10-12.



EDUCACIÓN PARA A PAZ: COMPLEXOS E PROXECCIÓNS VIOLENTAS

Calo Iglesias

Seminario Galego de Educación para a Paz

1. O COMPLEXO DE VÍCTIMA

O diccionario da Real Academia Española define a vítima como unha persoa que "padece dano por culpa allea ou por causa fortuíta". Pero nestas reflexións referímonos ó *complexo de vítima*, é dicir, a unha determinada reacción neurótica, a un estado de ánimo enfermo: a *victimite*.

O complexo de vítima describe o estado de ánimo dunha persoa que se sente impotente e vulnerable nun mundo hostil, inxusto, perigoso e sometido ó azar. Esta forma de relacionarse co mundo constitúe un clima de enfermiza carga emotiva que envolve a moitos seres humanos; vén sendo ademais a cor do cristal co que miran, o filtro mental a través do que perciben a vida.

Na base dese oprimente e lamentable estado de ánimo descobre Annie

Marquier¹, a quen seguimos, dúas estruturas mentais e emocionais, en gran parte relegadas ó inconsciente: un sentimento de carencia e outro de impotencia. E sinala tres condicionamentos que favorecen a implantación desas estruturas de carencia e impotencia:

1º. Un condicionamento que xorde da experiencia do nacemento e dos primeiros anos de vida, cando o neno non recibe o amor, a atención, o soporte físico, afectivo e moral que debería recibir. Entón van incubando inconscientemente un sentimento de insatisfacción, de frustración, de carencia, que xera o estado de ánimo de vítima.

No nivel mental inconsciente, o resentimento, a cólera, a violencia agresiva vanse acumulando como protesta fronte ó que ofrece a vida. E cando ese neno tenta expresa-los seus

¹ Marquier, A., *El poder de elegir o el principio de responsabilidad*, Barcelona, Luciérnaga, 1996.

sentimentos é reprimido, castigado. Este feito acrecenta o peso das emocións negativas, pero agora reprimidas moi profundamente no inconsciente xa que resulta perigoso manifestalas. Entón o neno desenvolve un sentimento de impotencia no contexto dun universo represor e xordo ás súas necesidades, hostil e absolutamente incomprendible para el.

2º. Ó anterior condicionamento engádense as experiencias posteriores da nenez. Cada vez que o neno busca expresar e crear algo en por si, vese enfrontado a unha montaña de prohibicións, ameazado polo ambiente familiar ou social. O mundo exterior non lle está ofrecendo o suficiente apoio, respecto e liberdade de expresión, non lle reconece poder ningún. Ten que escoitar unha e mil veces que se quere comprensión e acollemento, debe someterse á autoridade exterior. O neno aprende unha lección dura e frustrante: non sabe nada, non ten dereito a manifestarse, a crea-la súa propia vida. Interioriza que para recibir protección e consideración debe someterse².

Pero ás veces non se somete e, para se protexer, reacciona con rebeldía. Tanto na submisión coma na rebeldía desenvolverá un forte sentimento de impotencia e ira, e acumulará

resentimento e violencia contra un mundo que non lle permite ser libre, feliz e satisface-las súas propias necesidades.

Estas experiencias negativas, deshumanizadoras, non rematan na infancia. Pero unha vez tomadas as decisións fundamentais (represión, resentimento, agresividade desmesurada, autoodio), a persoa continúa acumulando ó longo da súa vida experiencias que percibirá a través dun filtro mental programado desde a nenez e que fortalecerán estas programacións primeiras.

Conformada coas devanditas experiencias, a persoa chega a se convencer de que é incapaz de controla-la súa vida, unha vida amarga e inxusta; que as outras persoas viven para traizoala, manipulala e, no peor dos casos, para eliminala. Os seus mecanismos instintivos de protección e compensación serán a desconfianza, a hipocrísia, o cinismo, o contraataque, a proxeción...

3º. O contorno humano, en xeral, comunica a mesma mensaxe: que o mundo non ten gracia ningunha, que estamos perdidos, que non temos ningún poder sobre os acontecementos. O fatalismo.

² Este xénero de autoritarismo destrutivo sitúase no polo oposto doutro condicionamento igualmente negativo, o dunha permisividade case absoluta, que termina sendo tan destrutiva coma o autoritarismo.

Pode parecer un cadro catastrofista, pero estamos falando de patoloxías. ¿Será certo que existen tantas persoas neuróticas? Non debemos esquecer que as persoas somos moi propensas a ocultar estas experiencias frustrantes e as nosas patoloxías. A xente coloca a máscara, “o personaxe”, e simula que todo marcha ben. As emocións negativas acóchanse nunha imaxe de boa persoa, equilibrada, sociable, dotada de sentido común e de boa vontade. Ata que a máscara cae. Entón, nesas circunstancias “desenmascarantes”, emerxe a nosa verdadeira carga emocional cunha violencia que produce desconcerto: “¿Pero que lle pasa a ese? ¿Tolleu de repente?”.

Depresivos e agresivos

Annie Marquier sinala, por debaixo das variantes persoais, dúas categorías xerais de vítima: a depresivo-pasiva, con tendencia á autodestrucción, e a vítima agresivo-activa, que tende de maneira especial a destruí-los outros. Dentro desta última tipoloxía destaca outros dous tipos:

—A vítima agresivo-reprimida con tendencia a xemer, a se laiar, a xogar sempre ó “pobre de min”, a reprimi-la súa frustración e violencia agresivas, a poñer-los demais en situación de sentírense culpables. É persoa que esencialmente vive no medo.

—A vítima agresivo-explicita, con tendencia a rosmar, a protestar, a

estar sempre descontenta, a declarar ruidosamente que a razón sempre está da súa parte. É persoa que vive na cólera. Nesta categoría encóntanse aquelas persoas que xogan a mesías salvadores e xusticeiros, sempre a prol de boas causas para encubri-la súa verdadeira motivación. Volveremos sobre esta variante.

2. AS PROXECCIÓNS VIOLENTAS

2.1. Dimitir da propia responsabilidade

Na nosa cultura actual evidénciase unha actitude colectiva de *victimite*. A vítima propende a dimitir da súa propia responsabilidade, proxectándoa cara ós outros. Xa que logo, entre os síntomas máis inequívocos da *victimite* está o de responsabiliza-las outras persoas de todo o que sucede e, por suposto, das nosas propias reaccións emocionais.

Non pretendo negar que as actitudes proxectivas carezan de lóxica. Son comprensibles porque tamén existen responsables alleos. Pero cando eludímo-la responsabilidade das nosas accións, das nosas emocións, cando as proxectamos fóra de nós, estamos dándolles ós demais o poder sobre a nosa vida, estamos dándolle-lo control. Cede-lo control do noso estado emocional ás outras persoas e censuralas cando as cousas non resultan ben é perpetuar un estado de infantilismo,



O grito, Rodin. 1899. Expresión de dor da vítima..

de impotencia e carencia de recursos persoais. Clamamos contra as malas persoas, contra os pervertidos políticos, contra o sistema que nos oprime... As persoas posuídas polo complexo de vítima están sempre a acusar a todo o mundo —en Galicia dicimos “a todo Dios”, que é unha expresión aínda máis ambiciosa...—. O resultado é un estado de irritación case permanente e a perda do sentido do humor.

Cando temos decidido que todo o malo que ocorre, mesmo todo o malo que “nos” ocorre, é responsabilidade dos outros, estamos a facer unha declaración de impotencia e o único que nos queda é xerar esixencias emotivas, desconfiar, protexernos, acusar a todo o mundo —“a todo Dios”— polas nosas decepcionantes expectativas. Isto forma parte do comportamento neurótico da vítima, e os sistemas de poder saben utilizar moi ben o mecanismo desta estrutura mental para manipular e domina-las persoas.

Ó tempo que decidimos culpa-los outros por sempre xamais, tamén nos enchemos de razón. Desde a afirmación de “eu teño razón e os demais son atrasados mentais ou cínicos crónicos”, a persoa afirmase na arrogancia,

no dogmatismo, na violencia e o resentimento³.

Esta tendencia proxectiva de bota-la culpa ós demais e se cargar de razón, vén sendo unha compensación ó sentimento de baixa autoestima; porque moitas persoas tratan de construí-la súa propia autoestima a partir da inculpación e difamación sistemática das outras persoas. Volveremos sobre isto cando analicémo-la psicoloxía do *homo hostilis* e a creación do inimigo.

2.2. O complexo de mártir/salvador

Outro estado de ánimo propio da persoa afectada de *victimite* podémolo formular así: “Eu, que tanto me sacrifico, eu que tanto dou, o único que recibo é ingratidade”. A vítima vívese como mártir, como ser sacrificado... Mesmo cando axuda, faino como “salvador”. O seu pretendido “don de si mesmo” é un servizo do xénero “servicio-sacrificio”, acompañado dun sentimento de perda de algo. Como espera un recoñecemento moi grande polo moito que el ofrece e se sacrifica, etc., e como tódalas persoas están en débeda con el, cando ten a impresión de non recibir todo o que merece, chega á conclusión de que a xente é

3 De aí que un trazo da persoa enferma de *victimite* sexa a carencia do sentido do humor. Todos coñecemos líderes políticos ou sindicais que sempre levan o ricto do noxo na súa cara. Afirmamos isto con todo o respecto ós seus sentimentos e graves responsabilidades, pero tamén cunha invitación a que atendan ó xogo alegre da vida. A alegría de vivir, a festa e a benevolencia non demostran necesariamente unha lixeireza, unha falla de responsabilidade, unha ofensa ó terrible drama da vida.

ingrata, desprezable. Cada contacto coas outras persoas acrecentará a súa insatisfacción, a súa decepción.

Polo devandito, a persoa afectada de *victimite* está dominada por un profundo sentimento de padece-la inxustiza. Este sentimento de inxustiza xerará outro de celos, de ser un perdedor no xogo da vida. E como perdedor resúltalle insoportable ver como outros xogan e gañan. A súa filosofía inconsciente vén a ser esta: "Posto que eu non podo gañar, que ninguén gañe".

Cando decide asumir directamente a defensa e salvación dos débiles e oprimidos da Terra, a vítima busca recuperar un sentimento de poder e compensar así o de impotencia que leva incrustado no fondo do seu inconsciente. A vítima percíbese como mesías salvador dos débiles e oprimidos da Terra. A causa que asume é moi boa, pero a suposta realización salvadora está enchoupada de violencia e resentimento porque é unha ocasión de se vingar da humillación sufrida desde sempre. Indubidablemente, esta non é unha forma eficaz e humanizadora de axuda-los débiles e oprimidos. O mellor medio de axudalos sería devolvér-lle-lo poder, algo que a vítima é incapaz de facer posto que ela mesma ten perdido o sentido do seu propio poder.

A vítima, polo demais, desde o seu rancor e desconfianza, evitará comunica-los seus sentimentos reais. A súa relación de "comunicación" será agresiva, resentida contra os responsables da súa infelicidade. Fóra dos momentos de axitación violenta — cando "canta as corenta a todo Dios"— a vítima vive nun estado de illamento e incomunicación.

Tal actitude non fai máis que alimenta-lo temor e o odio xa existentes neste mundo. Moitos movementos de protesta, que en si son moi lexítimos, acochan as vítimas inconfesas, persoas que utilizan as institucións de todo tipo como vías de escape das súas cóleras contra a humanidade. Resulta así unha perversión dos sentimentos de solidariedade, que se converten en proxeccións de odio e rancor contra os culpables da explotación, das inxustizas, que, naturalmente, sempre son os outros...

A este respecto quero recorda-la análise que fai Stanislav Grof⁴ das relacións entre a psicopatoloxía do tirano e a do rebelde revolucionario enfermo de *victimite*. As súas motivación profundas, afirma Grov, proceden da mesma fonte e son dun xénero semellante. O estado mental do dictador furioso e o do enfurecido revolucionario, no momento da súa confrontación,

4 S. Grov, *Psicología transpersonal*, Barcelona, Kairós, 1988.

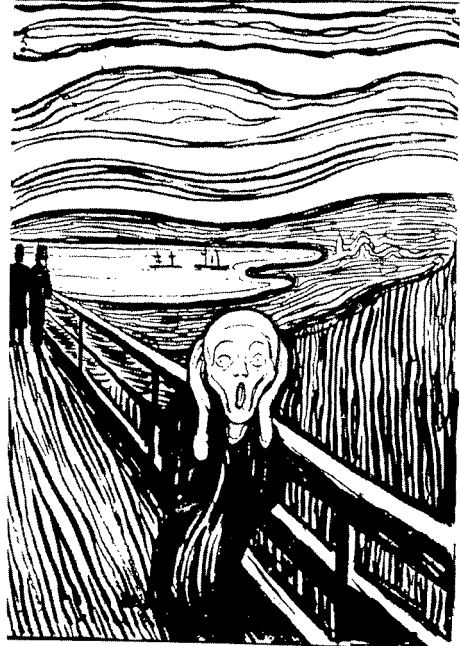
non se diferencian entre si. Pese ás profundas diferencias nas súas ideoloxías e na xustificación moral das súas accións, recoñecendo as diferencias significativas nos valores éticos e sociais dos sistemas que representan, ámbolos dous teñen en común a ausencia fundamental dunha auténtica introspección psicolóxica nos verdadeiros motivos da súa conducta. Isto pode explicar que os programas máis radicais e a loita revolucionaria cheguen con frecuencia a crea-lo efecto dun péndulo, segundo o cal o oprimido de onte pasa a se-lo opresor de mañá. Os cárceres e campos de concentración, as torturas, seguen a funcionar; só cambian os prisioneiros, os torturados e torturadores⁵.

O sentimento de impotencia, de debilidade, de indefensión, pode igualmente leva-la persoa a buscar un salvador fóra de si. Pero despois dun fervoroso entusiasmo, o salvador non será máis que un ser humano tan desprezable e odioso coma o resto da humanidade. Trala primeira arroutada, chegará a amarga decepción...

2.3. O *homo hostilis* e a construción do inimigo

Sam Keen⁶, nunha profunda análise sobre o *homo hostilis* —a persoa

hostil— comeza con este poema estremecedor:



O grito, E. Munch, 1903. Xilografía. Expresión de susto de quen se encontra sen ánimo e foxe da súa responsabilidade.

* Para crear un inimigo, colle un lenzo en branco e esboza nel as figuras de homes, mulleres e nenos.

Somerxe na paleta inconsciente da sombra alienada un gran pincel e emporca os alleos coas turbias cores da sombra.

Debuxa no rostro do teu inimigo a envexa, o odio e a crueldade que non te atreves a admitir como propias.

⁵ Jorge Semprún, na súa admirable memoria "La escritura o la vida", recorda que os mesmos campos de concentración nazis foron utilizados despois da guerra pola represión estalinista.

⁶ VV. AA., *Encuentro con la sombra*, Barcelona, Kairós, 1993.

* Tódalas citas textuais foron traducidas polo autor deste artigo.

Ensombrece todo asomo de simpatía nos seus rostros.
 Borra calquera indicio
 dos amores, esperanzas e temores
 que se constelan calidoscopicamente
 arredor do corazón de todo ser humano.

Deforma o seu sorriso ata que adopte
 o aspecto tenebroso dun aceno de crueldade.

Arrinca a pel dos ósos
 ata que asome o esqueleto inerme da morte.

Esaxera cada trazo
 ata transformar cada ser humano
 nunha besta, nunha animalia, nun insecto.

Enche o cadro con tódolos demos e figuras malignas
 que alimentan os nosos pesadelos ancestrais.
 Cando teñas rematado o retrato do teu inimigo,
 poderás matalo e esnaquizalo
 sen sentir vergoña nin culpa ningunha.
 Porque entón o que destruírás
 terase convertido nun inimigo de Deus,
 nun obstáculo para a sagrada dialéctica da historia.

A construción do inimigo facilita o camiño da destrución máis cruel e repulsiva. Erich Fromm escribiu que a destructividade máis inhumana non se experimenta como tal de maneira consciente, senón que é racionalizada de moi distintas formas: como servicio, amor, deber, patriotismo... E sempre, como pano de fondo, O INIMIGO.

Algúns persoas ou grupos afortunados sufrimos en menor medida os efectos da destructividade e podemos vivir unha realidade máis amable; pero outras persoas, pobos ou etnias teñen sufrido ou sofren o azoute das accións máis desapiadadas. Non hai nada que

xustifique a arrepiante escena dunha nai ruandesa agonizando xunta o seu bebé desnutrido ou uns soldados destrozando a patadas a cabeza dun prisioneiro. Pero esa nai, ese neno, ese prisioneiro son o inimigo, e dende esa turbia percepción todo cambia na conciencia do agresor. Unha nai que agoniza, un simple prisioneiro de guerra son o inimigo da patria, de Deus, dos meus intocables intereses, un obstáculo para a sagrada dialéctica da historia.

A personalidade do *homo hostilis* é particularmente recoñecible na psicopatoloxía militarista. Proxéctanse en determinados contextos as frustracións persoais, étnicas ou nacionais e o asasinato encóbrese debaixo do manto do heroísmo, do patriotismo.

A paranoia do heroe/patriota presupón un complexo de mecanismos mentais e emocionais cos que unha persoa ou grupo social se atribúe todo o honor, xustiza e pureza, mentres lle asigna toda a maldade ó inimigo. Algúns mandos militares proxectan o seu odio e resentimento nas prácticas vexatorias do adestramento militar. Búscase ademais o contaxio, a propagación, o crea-la mentalidade do *homo hostilis* na tropa. Os insultos, puñadas e patadas dáselle ó inimigo, e a tropa, mediante o contaxio, reproduce o mesmo odio e proxecta os mesmos insultos, patadas e mortes contra o inimigo. Nesta demencia non hai sitio para a comprensión, a compaixón, o

respecto polos máis elementais dereitos do ser humano.

Cando estou a escribir estas reflexións —xuño de 1997— leo nos diarios o seguinte titular “A vergonza de Mogadiscio”. Italia está horrorizada polo comportamento dalgúns cascos azuis en Somalia. O semanario italiano *Panorama* descobre unhas fotos nas que uns soldados someten a tortura e violacións a prisioneiros e prisioneiras somalís. Non só en Italia. Tamén aquí, en España, nos campos de fútbol, nas liortas bébedas das fins de semana, no País Vasco... (“Nove encarapuchados dan unha brutal malleira a un ertzaina cando saía dun bar en Hernani”. Diario *EL PAÍS*, 15 de xuño de 1997).

Impresionan as reflexións de José Antonio Marina sobre as consecuencias deshumanizadoras da patoloxía delirante da abstracción:

[O delirante] vive para abstraccións, mata por abstraccións: a raza, o pobo, a nación. Os demais seres humanos son convertidos tamén en abstraccións: o inimigo, o obxectivo militar... As consecuencias dos seus actos son de novo abstraccións: a misión cumprida. A dor física, a soidade, os amores desfeitos, a morte, as interminables agonías son, ós seus ollos, inmundicia biográfica. (Diario *ABC Cultural*, número 181).

O *homo hostilis* é manifestamente maniqueo. Como apunta Sam Keen: “Nós somos inocentes / Eles son

culpables. Nós dicímo-la verdade / Eles menten. Nós informamos / Eles fan propaganda. Nós temos un Ministerio de Defensa / Eles teñen un Ministerio da Guerra. Os nosos mísiles e armas son defensivos / Eles teñen armas ofensivas”.

Os “fobotipos”

O profesor Guillermo Aparicio ten descrito ós “fobotipos” como unha especie de imaxes hostís, de fobias que entrañan unha intensa carga de medo e de odio irracional xeneralizado. Os “fobotipos” significan a renuncia á racionalidade, fomentan o infantilismo mental, emocional e verbal, son o resultado dunha dinámica de regresión e retroceso, unha marcha cara a atrás no proceso de humanización e no proceso individual de maduración. O “fobotipo” como etiqueta, insulto ou chiste, serve para proxectar, espertar e fomentar medos e odios individuais e colectivos, coa finalidade de desindividualiza-las relacións humanas, freando os mecanismos racionais e impedindo a formación de emocións e afectos individualizados, diferenciados, personalizados.

Os “fobotipos” funcionan como estereotipos que substitúen e aforran os esforzos persoais de reflexión e decisión; estereotipos que se alimentan de resentimentos, prevencións, medos, desconfianzas... Son atallos mentais e afectivos que desvían do camiño da

convivencia. O que conta non é a persoa que teño diante miña, senón a imaxe preconcebida, o esquema, o *feinbild* —en alemán— que en min esperta esa persoa, esa etnia, e que me impulsa a tratala con fobia, con animadversión, con prevención, desconfianza e desprezo. Non conta a persoa e a súa realidade individual e colectiva, senón a imaxe estereotipada que teño dela e que proxecto violentamente sobre a vítima.

Considera o profesor Aparicio⁷ que unha función primaria para un traballo de moralización, de democratización e de educación pacificadora é a de desenmascarar e desmontar esas imaxes hostís, esas fobias individuais e colectivas. Desmonta-los “tipos” e facilita-lo acceso ás persoas. Propón que dediquemos un tempo xuntos a segui-la pista dos “fobotipos” na (in)cultura, a política, a relixión, os medios de comunicación e a linguaxe cotiá. Como esquema de traballo ofrece a distinción entre os seguintes fobotipos:

—Imaxes aplicadas a colectivos humanos. Por exemplo, as imaxes de catástrofes naturais (“*onda de emigrantes*”); de ameazas zoolóxicas (“*hordas roxas*”); de catástrofes humanas (“*epidemia de xitanos*”).

—Nomes colectivos (neutros de seu) que se converten en “fobotipos” ó

se transferir a outros colectivos: *roxo, xudeu, xesuíta, galego, indio, chinés...*

—Alcumes colectivos xurdidos xa como “fobotipos”: *sudaca, franchute, marrán...*

—Chistes que estigmatizan colectivos enteiros: *chistes sobre galegos, escoceses, cataláns, homosexuais...*

Eu realicei unha experiencia sobre fobotipos hai algúns meses nunha reunión con rapaces e rapazas en Pamplona. Improvisamos unha choiva de “fobotipos” mentres tomabámo-lo café. Algúns dos moitos “fobotipos” que saíron foron os seguintes (en castelán): *kurda, opusiano, beato, sociata, pecero, perro, cipayo, moro, topo, madero, camello, suplicio chino, oveja negra, garbanzo negro, cardo, amarillo, zorra, verdulera, fregona, marujona, burro, mulo, tortillera, mariposón, coneja, víbora, arpía, pulpo, pellejo, leona, meapilas, chinche, mosca cojonera, coreano, aldeano.*

Temos que crear unha conciencia nova, examinar polo miúdo a forma en que manufacturámo-la figura do inimigo; unicamente así o mundo deixará de ser, para millóns de seres humanos, un inmenso cemiterio.

⁷ Vé-lo relatorio de G. Aparicio, “La presencia de los fobotipos y el trabajo pedagógico para descubrirlo”, en *Actas do I Congreso Europeo de Educación para a Paz - Teachers for Peace*, Imprenta Tórculo, Santiago de Compostela, 1995.

Os heroes e os líderes da paz no noso tempo serán aqueles homes e mulleres que teñan o valor de se mergullar na escuridade do psiquismo persoal e colectivo en busca do auténtico inimigo: o inimigo interno. A psicoloxía profunda —recorda Sam Keen— proporcionounos a evidencia incuestionable de que fabricámo-lo inimigo coas partes negadas do noso propio *ego*. Polo tanto o mandamento evanxélico “ama o teu inimigo coma a ti mesmo”, indícanos-lo camiño que conduce ó autocoñecemento e á paz. De feito, amamos e odiamos na mesma medida na que nos amamos e odiamos a nós mesmos. No rostro do noso inimigo encontrámo-lo espello no que contemplar nidiamente o noso verdadeiro rostro.

2.4. Natureza psicolóxica e política da hostilidade

Unha análise completa sobre a hostilidade debe atender non só á súa natureza psicolóxica, senón tamén á política. Unha axeitada comprensión da violencia precisa dun enfoque pluridisciplinar que englobe os seus diversos factores causais: por unha banda o psiquismo belicista, a paranoia e a imaxinación; por outra, a *polis* violenta, a propaganda, os conflitos xeopolíticos, os conflitos de intereses e valores entre as diversas culturas e nacións.

Calquera reflexión fructífera deberá, pois, tomar en consideración o psiquismo individual pero tamén as institucións sociais. É importante afirmalo: temos que concibir e imaxinar alternativas psicolóxicas e políticas para o problema da violencia, da guerra, da hostilidade; cambia-la mentalidade do *homo hostilis*, á vez que tentamos modifica-la estrutura das relacións internacionais. Isto supón a dobre tarefa de emprender unha viaxe heroica cara ó noso *ego* e ensaiar tamén un novo estilo, máis compasivo, de facer política.

Erich Fromm⁸, reflexionando sobre a interrelación do psiquismo patolóxico e o político-social no nazismo, escribe:

Nas discusións científicas, e aínda máis nas populares, con frecuencia adoitan aparecer dúas opinións opostas: primeiro, que a psicoloxía non ofrece explicación ningunha dun fenómeno de carácter económico e político como o fascismo; e segundo, que o fascismo constitúe, máis que nada, un problema psicolóxico.

A primeira opinión considera a ideoloxía nazi como o resultado dun dinamismo exclusivamente económico —a tendencia expansiva do imperialismo alemán— ou ben como un fenómeno esencialmente político —a conquista do Estado por un partido político, apoiado polos industriais e “junkers”—; en suma, a victoria nazi é considerada como a consecuencia dun engano por parte dunha minoría,

8 E. Fromm, *El miedo a la libertad*, Barcelona, Paidós Studio, 1991.

acompañado de coerción sobre a maioría do pobo.

O segundo punto de vista, por outra parte, sostén que o nazismo pode ser explicado unicamente en termos psicolóxicos, ou máis ben, psicopatolóxicos. Hitler é cualificado como un tolo ou como persoa neurótica; e analogamente os seus seguidores son cualificados de dementes ou desequilibrados [...].

Conforme á nosa opinión, ningunha destas explicacións —que acentúan a importancia dos factores económicos ou políticos, excluindo os psicolóxicos, ou viceversa— debe considerarse correcta. O nazismo constitúe un problema psicolóxico, pero os factores psicolóxicos deben ser comprendidos como moldeados por causas socioeconómicas: o fascismo é un problema económico e político, pero a súa aceptación por parte de todo un pobo ten que ser entendido sobre unha base psicolóxica.

Resultan igualmente moi oportunas as observacións de S. Grov⁹ a propósito dos líderes políticos con serios conflitos intrapersoais non resoltos pacificamente. O fenómeno das proxeccións agresivas destrutivas¹⁰ por parte destas personalidades psicópatas ten graves consecuencias pola súa incidencia nos programas e actuacións políticas. Sen abandona-lo compromiso pola xustiza social, sería desexable

que os líderes dos movementos de reforma e revolución realizasen un traballo de reeducación ata alcanzar un equilibrio emocional. O que sae fóra de nós é só unha consecuencia do que está dentro. Vén a se-lo lamentable berro de “ETA, mátalos”.

3. ALGUNHAS CONCLUSIÓN

1ª) Afortunadamente, hai alternativas para supera-lo estado de ánimo de vítima e construír outro estado de ánimo moito máis positivo en termos de benestar, enerxía e saúde. Un estado de ánimo que permita vivir en paz con nós mesmos, cos outros, coa natureza. Unha persoa pode cura-la *victimite* creando pacientemente as condicións para un novo contexto de pensamento, unha nova conciencia que sexa xeradora de liberdade e serenidade e que axude a resolver da mellor maneira —a pacífica— os conflitos interiores.

Desexaría que non se malinterpretase a análise un tanto cáustica do estado de ánimo da vítima. A descrición desta patoloxía fíxémola co fin de observar comprensiva e compasivamente o noso mecanismo humano. En

9 Grov, S., *Psicología transpersonal*, Barcelona, Kairós, 1988.

10 Erich Fromm distingue entre agresión defensiva ou benigna, que se pon ó servizo da supervivencia, e agresión destrutiva. Esta última, na súa opinión, parece ser específica dos seres humanos e tende a aumentar, a ser máis eficaz co progreso da civilización. Dada a poderosa tecnoloxía que temos, a agresión destrutiva resulta unha ameaza grave para a supervivencia da vida no planeta.

Quero recordar, por outra banda, a etimoloxía da palabra “agresión”, que vén do verbo latino *aggredior* co significado de “ir en dirección a, achegarse”. Curiosamente, a consolidación semántica do termo *aggredior* quedou en “atacar”. Damos por suposto —é moito supoñer— que cando unha persoa vai cara a outra é para atacala. Temos esquecido o sentido xeral de “achegamento”. Unha persoa pode ir cara a outra tamén para axudala, bicala...

maior ou menor medida, tódalas persoas estamos afectadas de *victimite*. É necesario, pois, desde os valores dunha educación para a paz, non desprezar a ningún, e nunca ás persoas afectadas de *victimite*; e tampouco inculparse un mesmo cando comprobémo-lo noso propio victimismo. Calquera que sexan os erros, as contradicións, as incoherencias, debemos ter presente no noso corazón un amor incondicional cara a nós mesmos e ós outros. Unha persoa afectada de *victimite* non está en contacto co seu centro persoal, co seu ser real, como diría Antonio Blay¹¹. Esta persoa, que pode ser eu, ten dereito á nosa comprensión e compaixón porque está alienada e sofre profundamente, aínda que non coñeza as causas reais do seu sufrimento. É o feito de tomar conciencia das causas reais o que, sen dúbida, nos poñerá no camiño de resolver pacificamente os nosos propios conflitos.

2ª) Desde os valores dunha educación para a paz pensamos que as proxeccións violentas, como formas de protesta contra a opresión e a inxustiza, encobren graves patoloxías e esquivan o principio da propia responsabilidade. Hai outras formas máis eficaces e humanizadoras de protestar, de rebelarse contra a opresión e a inxustiza; formas que utilizan o discernimento, a escoita activa e o sentimento do propio poder e dignidade.

Fig. 2.



O rostro da cólera. Debuxo de Le Brun.

3ª) Xusto é recoñecer que non tódalas nosas críticas e condenas son reaccións patolóxicas de trazos propios indesexables e non asumidos. Non podemos eliminar dos nosos sentimentos a indignación, a repulsa diante da inxustiza, diante dunha violación, un abuso, un xenocidio. As accións sociais e políticas que sexamos quen de poñer en marcha, debemos poñelas. A indignación e a repulsa, sempre que non dexeneren en odio, poden resultar positivas á hora de comprometermos na transformación e mellora da sociedade. A indignación, a cólera, coma tantas

¹¹ Aconsello a lectura das súas obras: *La personalidad creadora. Técnicas psicológicas y liberación interior*, Indigo, Barcelona, 1992 e *Ser. Curso de psicología de la autorrealización*, Indigo, Barcelona, 1992

outras enerxías, deben ser canalizadas pacificamente para que devehán en enerxías positivas. Cito a F. Vaughan¹²:

O problema do axeitado manexo da cólera é un punto esencial da saúde emocional. Cando recoñecemos-la cólera, a expresamos e a soltamos sen temor, podemos utilizala para cambiar aquilo que nos interese. Outras veces, sen embargo, é unha forma de exercer violencia sobre nós mesmos ou sobre os demais [...] Pero a cólera pódese canalizar e converter en expresión creativa ou en reforma social, e, neste caso, a súa destrutividade transfórmase en enerxía creadora.

E remato recordando e completando un pensamento de Gandhi. No interior do noso propio corazón é certo que poden vivir tódolos demos, como afirmou Gandhi, pero tamén é certo que no interior témo-la forza liberadora, a enerxía creadora. E porque queremos ser libres e creativos e axudar a outras persoas a selo, recoñecemos-las nosas limitacións, mirámolas con serenidade e aceptamos convivir con elas, coas nosas sombras, para volver atopar-la luz, a liberdade e o poder.



¹² F. Vaughan, *El arco interno*, Barcelona, Kairós, 1991.

NOVOS RECURSOS PARA O ENSINO DAS MATEMÁTICAS: XEOMETRÍA DINÁMICA*

Francisco Botana Ferreiro

Departamento de Matemática Aplicada
Universidade de Vigo

No ensino das matemáticas as computadoras e as calculadoras gráficas e programables espertaron —e ségueno a facer— unha considerable atención e interese. O obxectivo deste traballo é amosar unha nova clase de *software* de baixo custo e pequenas esixencias en *hardware* que ha ter no noso contorno unha significativa influencia no ensino da xeometría elemental.

1. INTRODUCCIÓN

A experimentación é un requisito imprescindible para a aprendizaxe. No desenvolvemento curricular de matemáticas pode lerse que “para construí-lo coñecemento matemático é indispensable a actividade concreta sobre os obxectos de estudio”. No estudio da xeometría a computadora facilita de xeito notable as manipulacións de obxectos.

Tanto no contorno Windows coma no Macintosh existe unha gran

variedade de programas para debuxar figuras bidimensionais. Ámbolos sistemas incorporan sinxelas ferramentas de debuxo como Paint e MacPaint. Sen embargo, estes programas, e aínda outros máis sofisticados, non resultan axeitados para o estudio da xeometría elemental ó non permitiren a manipulación directa das estruturas xeométricas. Consideremos, por exemplo, a tarefa de debuxa-la mediatriz dun segmento dado, usando Paint. A elección obvia é utiliza-las coordenadas ou arreda-lo uso do compás trazando elipses de excentricidade 0, como se mostra na FIG. 1. Ámbolos camiños esixen ter bo pulso e a maior sinxeleza e precisión do primeiro pérdense cando o segmento non é horizontal ou vertical. Ademais, posto que a mediatriz é un obxecto dependente do segmento, interesa que as transformacións experimentadas por este se transmitan a aquela, o que non acontece nos programas mencionados ou noutros semellantes.

* Este traballo foi parcialmente financiado cunha axuda do Vicerrectorado de Innovación Educativa e Estudiantes da Universidade de Vigo.

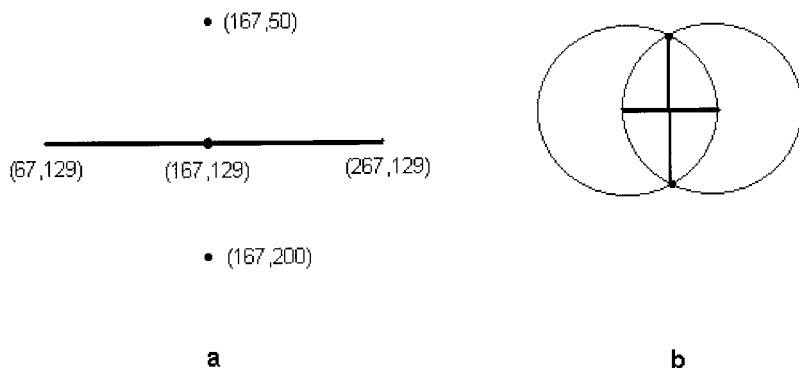


Figura 1. Construcción da mediatriz dun segmento: a) mediante coordenadas, b) simulando un compás.

Un sistema de manipulación de figuras xeométricas ten de construír e redebuxar directamente tales figuras, así como facer depender unhas doutras. Os programas de xeometría dinámica satisfán estas esixencias.

Na Sección 2 expóñense características xerais da xeometría dinámica e a configuración típica dun destes programas. Na Sección 3 lístase o *software* máis coñecido neste campo e descríbense sucintamente algúns destes programas.

2. XEOMETRÍA DINÁMICA

Nicholas R. Jackiw, deseñador dun programa de xeometría dinámica,

afirmaba nunha comunicación en novembro de 1994 á lista de xeometría dinámica do Forum do Swarthmore College (ver Sección 3) que “en esencia, a ‘xeometría dinámica’ non é un modelo matemático ben formulado do cambio, senón máis ben un conxunto de solucións heurísticas proporcionadas polos desenvolvedores de *software* e deseñadores de *interfaces* persoa-máquina á pregunta de ‘cómo lle gustaría á xente que se comportase a xeometría nun universo dinámico’”.

O comentario de Jackiw non acerca moito a unha cabal comprensión da xeometría dinámica, pero isto é natural posto que non hai unha definición aceptada do campo do que estamos a falar. O cualificativo de “dinámica”

adxudicado a esta xeometría débese a unha nova característica, o arrastre (*dragging*): a capacidade de efectuar transformacións continuas nos obxectos xeométricos definidos, mantendo as relacións da construción orixinal.

En Abelson e diSessa (1980), estúdase a matemática implicada na xeometría da tartaruga e conclúese que é un sistema próximo á xeometría diferencial. Un achegamento semellante preséntase en Goldenberg e Cuoco (1996): para o estudo identifican os obxectos (puntos, liñas, círculos...) e as transformacións (reflexión, inversión...) da xeometría dinámica, e

buscan os teoremas derivados dos conxuntos anteriores. Con este enfoque faise claro que non se está a falar exactamente da xeometría de Euclides. ¿Como caracterizar matematicamente a transformación consistente en arrastrar un punto extremo dun segmento rotándoo ou dilatándoo, ou ámbalas cousas? En canto ás invariantes, consideremos outro aspecto: no estudio das proporcións en triángulos semellantes construímos un triángulo ABC e un segmento DE paralelo a AC (FIG. 2). Se desprazámo-lo punto D ó longo do lado AB a razón BD/BE permanece constante, o que é un teorema euclidiano.

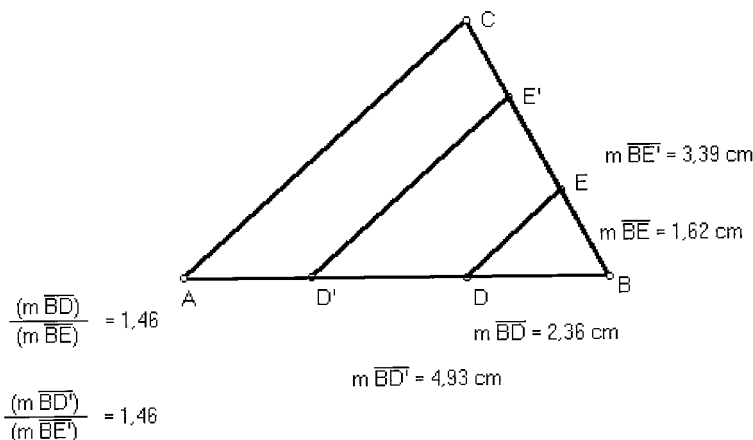


Figura 2. Invariancia dunha razón en triángulos semellantes.

Se desprazámo-lo punto A, como se amosa na Figura 3, a razón BD/BA tamén permanece constante, pero este feito xa non é un teorema euclidiano,

senón unha elección feita polo deseñador do sistema (The Geometer's Sketchpad, neste caso).

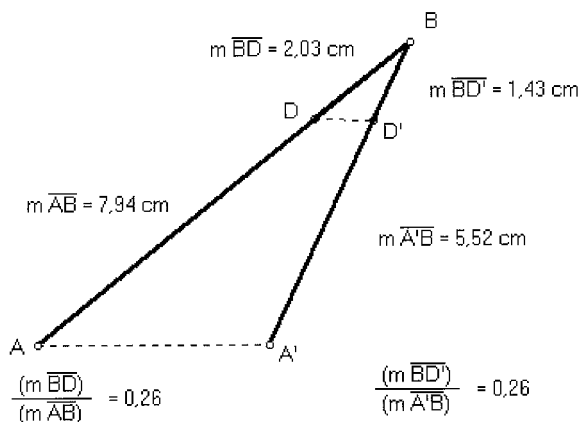


Figura 3. Invariancia dunha razón específica a un sistema.

Un programa xenérico de xeometría dinámica presenta unha folla de traballo onde se crean e manipulan os obxectos e as relacións entre eles. Nunha ou varias zonas da pantalla ofrécese menús de texto ou iconas, ou ámbolos dous, para selecciona-las tarefas que se desenvolverán. Estes menús poden dividirse en *a)* creación e construción (Figura 4), cos que se definen os obxectos elementais (punto, segmento, semirrecta, triángulo, círculo...) e se constrúen outros a partir destes (mediatriz, bisectriz, paralela, perpen-

dicular...), *b)* edición e xestión, ben da computadora (tarefas de impresión, salvagarda de arquivos...), ben tarefas específicas do programa (redefinición de menús, etiquetaxe de obxectos, zoom, (de)selección de obxectos, animación, mostrar/ocultar obxectos, elección de unidades e aspectos...), *c)* medir e calcular (Figura 4) e *d)* contido mixto, onde hai que resaltar dúas cuestións: a posibilidade de incorpora-las construcións realizadas ó programa, de xeito que se eliminen os pasos intermedios, e a utilización da recursión.

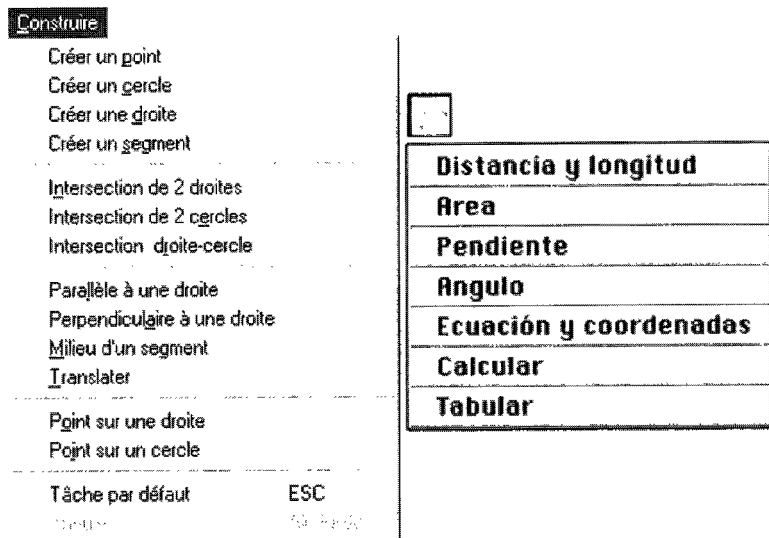


Figura 4. Menús de construción de Calques2 (esquerda) e medir e calcular de Cabri (dereita).

3. SOFTWARE DE XEOMETRÍA DINÁMICA

Existe hoxe unha ampla oferta de programas de xeometría dinámica. A continuación listanse, en orde alfabética, algúns deles. Por mor dos sistemas cos que traballo (Unix e Windows) e cos que penso que o fai a maioría dos lectores, referireime fundamentalmente a ferramentas baixo Windows, mencionarei os complementos para Macintosh cando os haxa e omitirei as que só existen baixo Unix. Non se fala pois de Geometer de Silicon Graphics nin doutros produtos desta especializada empresa.

3.1. Cabri-Géomètre

Le Géomètre, le CAhier de BRouillon Interactif pour un nouvel apprentissage de la géométrie (Baulac, Bellemain e Laborde, 1994), que deu no acrónimo Cabri, foi desenvolvido a partir de 1985 por Jean Marie Laborde, Philippe Cayet, Yves Baulac e Franck Bellemain no Laboratorio de Estructuras Discretas e de Didáctica do Instituto de Informática e Matemática Aplicada (IMAG) da Universidade Joseph Fourier de Grenoble e presentado no VI Congreso Internacional de Educación Matemática celebrado en Budapest no 1988.

Cabri é un dos primeiros programas de xeometría dinámica, probablemente o máis coñecido e utilizado en Europa. Aplicado inicialmente a máquinas Apple, portouse logo a PC, baixo MS-DOS. A versión 1 estivo no mercado dende 1987. Cómpre sinalar que a Generalitat de Cataluña, a través do seu Programa de Informática Educativa, distribuíu nos seus centros de ensino a versión 1.7 traducida ó catalán. Os contactos entre o IMAG e Texas Instruments, a partir de 1989, fructificaron na versión 2, CABRI Geometry (FIG. 5), distribuída dende 1995, e na calculadora TI-92, que contén Cabri e Derive (The Soft Warehouse, 1991).

No sitio Web <http://www-cabri.imag.fr> pode atoparse cumprida información sobre este programa (referencias, histórica, telecarga dunha versión de avaliación para PC ou Mac en inglés, francés ou castelán, subscrición á interesante lista cabri-forum-imag.fr,...). Outra fonte de información sobre Cabri, de carácter comercial, enfocada principalmente á TI-92, é <http://www.ti.com/calc/docs/92.htm>.

De Cabri hai que sinalar que foi un dos primeiros programas en incorporar macroconstrucións, procedementos automatizados que constrúen obxectos finais baseados en obxectos iniciais. Sen embargo, na utilización dunha *macro* non poden ser recreados polo usuario os obxectos intermedios,

o que sería unha opción interesante. A capacidade de proba neste sistema é pobre e está reducida á comprobación de propiedades como aliñación, paralelismo, pertenza, etc. Tamén é salientable a utilización rudimentaria da linguaxe natural: seleccionada unha ferramenta, por exemplo crear un punto nun obxecto, e apuntando un obxecto para o que a ferramenta teña sentido, por exemplo unha curva, aparece un texto, "Neste *obxecto*", que reforza a comprensión da operación. Quizais isto compense a pobreza da axuda en liña, limitada a un máximo de tres liñas na parte inferior da pantalla.

3.2. Calques

Calques Géométriques, unha ferramenta para Windows 3.1 e 95, na súa versión 2 (Figura 6) foi presentada polo seu autor, Philippe Bernat, do Centro de Investigación Informática da Universidade Henri Poincaré en Nancy, no VIII ICME celebrado en Sevilla en 1996 (Bernat, 1996). Xunto con Cabri é amplamente utilizada no ensino secundario francés. Ofrece facilidade de macroconstrucións e recursividade. Na páxina Web do autor, <http://www.loria.fr/bernat/bernat.htm> 1, ofrécese versións demo Calques2 (en francés) e mais dun paquete irmán de axuda ó razoamento en xeometría Chypre (en francés ou inglés).

Mentres que conceptualmente Calques non achega novidades

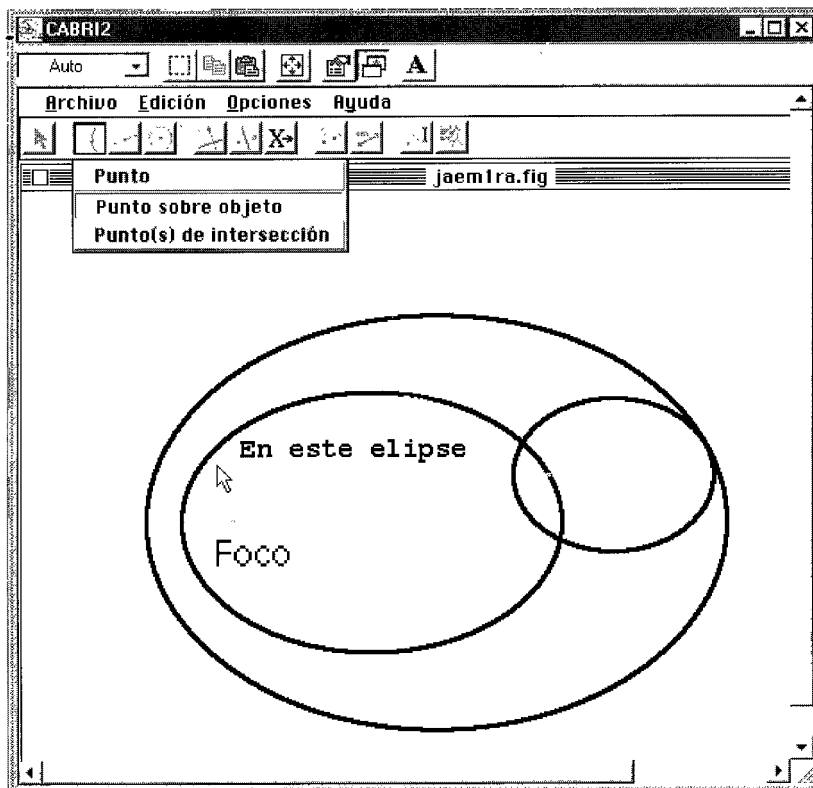


Figura 5. Simulación en Cabri do avance dunha fronte de onda segundo o principio de Huygens.

substanciais, Chypre é unha interesante contribución no eido da demostración semiautomática en xeometría.

3.3. Cinderellas Café

En <http://www.cinderella.de> preséntase un contorno de aprendizaxe da xeometría aplicado en Java. A indepen-

dencia da plataforma que supón Java e a xeneralización do acceso a Internet fan presumir que este tipo de ferramentas acadarán de contado grandes cotas de utilización. Tanto en Cabri (<http://www-Cabri.imag.fr/propres/index-e.html>, <http://www-Cabri.imag.fr/Preuve>) coma en The Geometer's Sketchpad (<http://www.edc.org/LTT/ConnGeo/CP.html>,

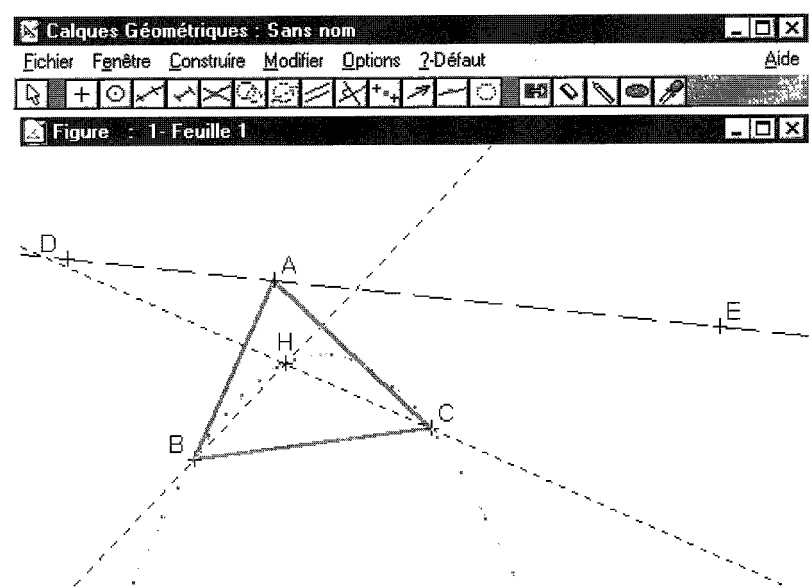


Figura 6. Trazado do lugar xeométrico do ortocentro dun triángulo cando A se move por DE.

http://forum.swarthmore.edu/dynamic/java_gsp/jsp_home.htm) estanse a facer grandes esforzos por estimular a xeometría interactiva na rede mediante o uso de *applets*.

Os autores, Juergen Tichter-Gebert e Ulrich Kortenkamp, da Universidade Técnica de Berlín, ofrecen unha versión test do Café e anuncian versións completas para finais de 1997. Na Figura 7 pode verse o menú da aplicación (que é o único en inglés) e na FIG. 8 as visións plana e esférica dunha construción relativa a unha cónica.

O Café incorpora un sistema automático de demostración que, sen ser completo, permite a verificación de proposicións sinxelas. A traza das demostracións visualízase na consola Java do navegador.

3.4. Euklid

Unha ferramenta *shareware* distribuída vía Internet é Euklid (<http://home.tonline.de/home/roland.mechling>). A versión actual, de 16 bits, está en inglés e alemán. Ten as funcionalidades xerais de tódolos programas

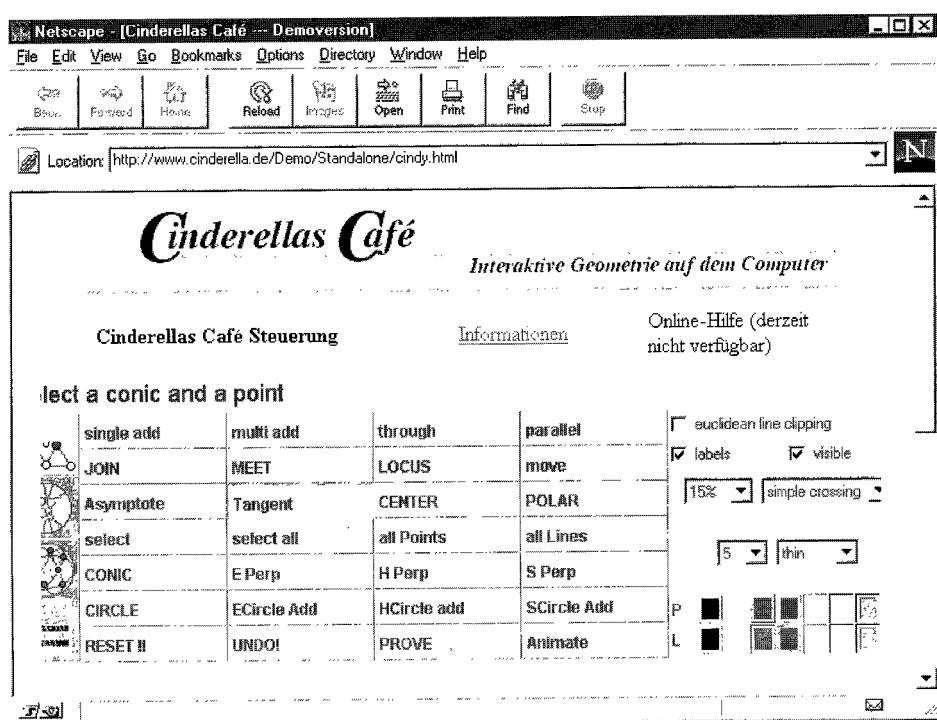


Figura 7. Menú Cinderella's Café.

comentados. Unha sinxela construción preséntase na Figura 9.

3.5. The Geometer's Sketchpad

Xunto con Cabri, The Geometer's Sketchpad, GSP, (Jackiw, 1995) é o programa máis coñecido e utilizado, principalmente na área anglosaxona. Existen versións (3.0x) para Windows e Macintosh, das que se poden telecargar demos en

<http://forum.swarthmore.edu/dynamic.html> ou no sitio Web da empresa que o comercializa, cun servidor moi lento, <http://www.keypress.com/>.

O GSP foi deseñado por N. Jackiw e naceu como parte dun proxecto de investigación no Swarthmore College. Máis tarde chegou Key Curriculum Press, onde se está a facer principalmente o desenvolvemento actual do programa.

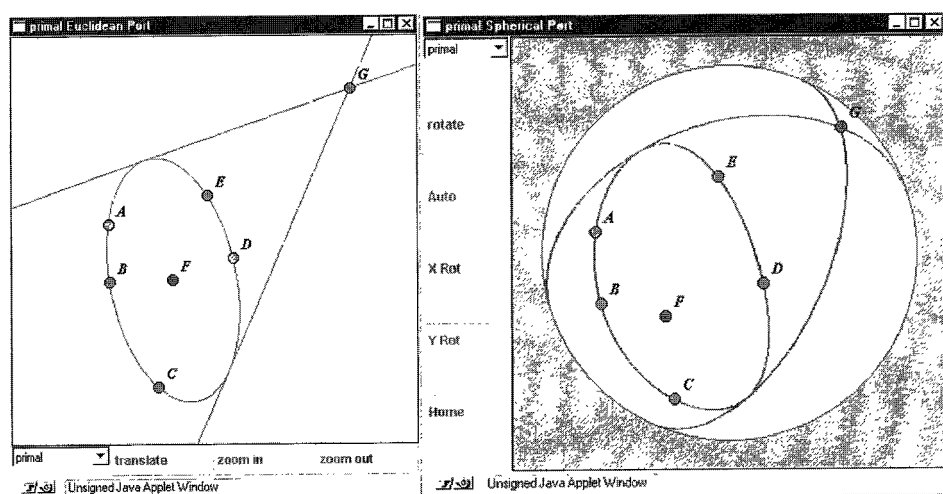


Figura 8. Visións plana e esférica do centro e tanxentes dunha cónica.

As macroconstrucións de Cabri chámanse aquí *scripts*, que poden ser executados paso a paso e ser recursivos. Na FIG. 10 pode verse un *script* para a construción do círculo dos nove puntos.

Unha diferenza entre Cabri e GSP formula cuestións pendentes de investigación de cara a determinala súa importancia na aprendizaxe: en GSP (tamén en Euklid e Calques) é necesario ter seleccionados os obxectos pertinentes para poder efectuar unha construción; pola contra en Cabri primeiro hai que escolle-la construción e logo selecciona-los obxectos. Por exemplo, para construí-la

perpendicular a un segmento nun punto en Cabri hase selecciona-la ferramenta "Recta Perpendicular" e logo, co cursor, apuntar a un segmento (aparece o texto "Perpendicular a este segmento") e a un punto ("Por este punto") ou a un obxecto que conteña puntos ("Deste círculo"). En GSP hai que ter seleccionado un punto e un segmento para poder executar "Liña perpendicular", pero se ademais está seleccionado outro punto, entón trazaranse dúas perpendiculares, o que non se pode facer nun só paso en Cabri.

En GSP tamén hai unha intensa actividade cara á interacción na rede e

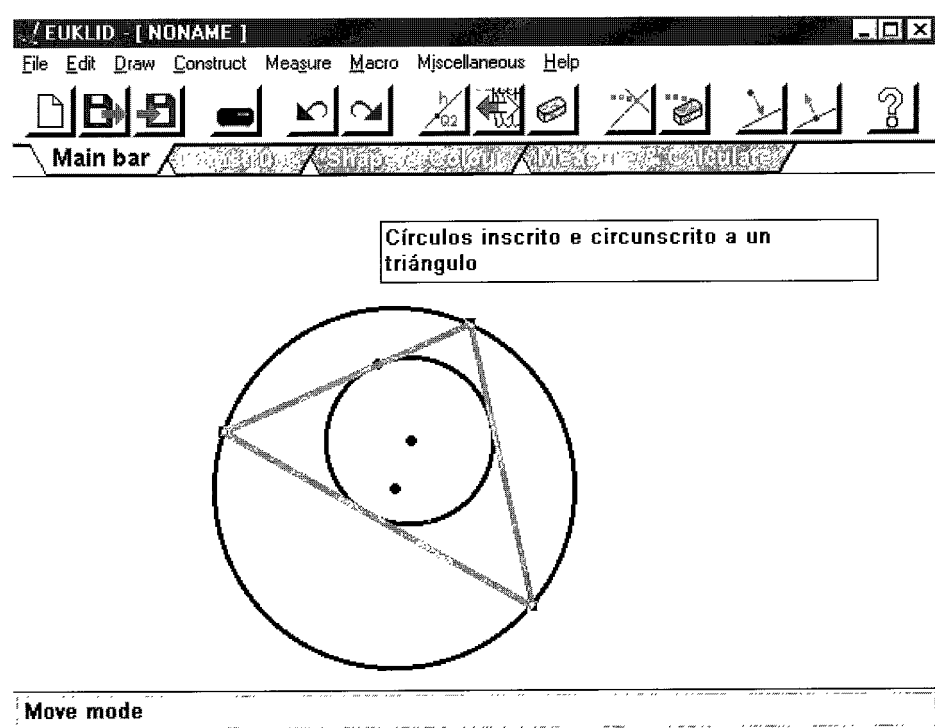


Figura 9. Pantalla de traballo de Euklid.

a utilización de Java. Un moi extenso almacén de información concernente á xeometría dinámica, con especial énfase en GSP, é o Forum de xeometría do Swarthmore College, en <http://forum.swarthmore.edu>, onde tamén se administra a lista geometry-software-dynamicforum.swarthmore.edu, que xunto coa mencionada sobre Cabri constitúen referencias imprescindibles para manterse informado dos avances neste campo.

3.6. Outros programas

Ademais dos citados, outros programas de xeometría dinámica que paga a pena citar son: Geometry Inventor (Brock *et al.*, 1994), SuperSupposer (Schwartz e Yerushalmy, 1992), Geoblock (Hidaka, 1995) e o único que coñecemos feito en España, Geomouse (Castiñeira, 1992).

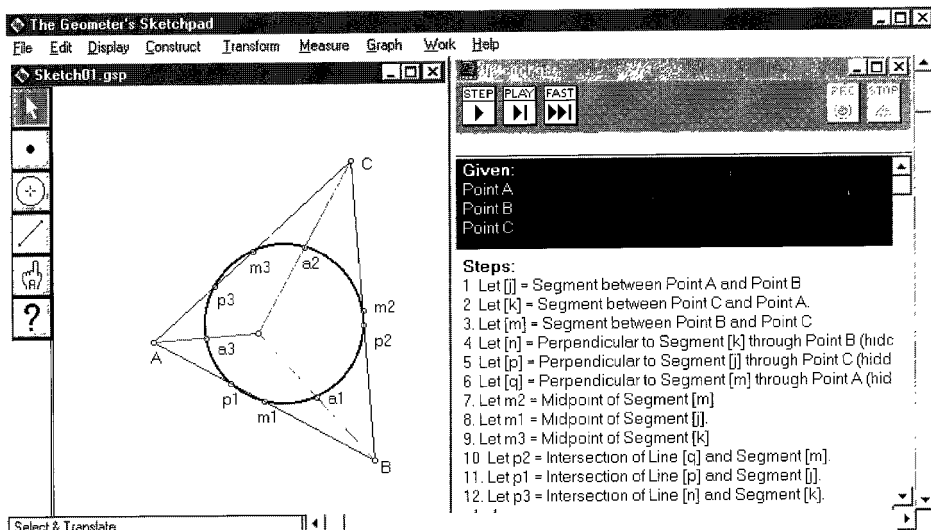


Figura 10. Script en GSP para a construción do círculo dos nove puntos.

4. CONCLUSIONES

Presentamos unha exposición acerca dun novo paradigma para o ensino interactivo da xeometría: os contornos de aprendizaxe baseados na computadora coñecidos como xeometría dinámica. A cualificación de dinámica xorde da capacidade de arrastre dos obxectos xeométricos construídos.

Coméntanse algúns dos programas máis coñecidos, así como novas propostas experimentais deste tipo de soporte lóxico. Dos programas citados danse as referencias necesarias para experimentar con eles na computadora, de xeito que se faga realidade o concepto de interacción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abelson, H., e A. diSessa (1980): *Turtle Geometry*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Baulac, Y., F. Bellemain, e J. M. Laborde (1994): *Cabri II*, Dallas, Texas Instruments.
- Bernat, P. (1996): "Using Dynamic Geometry Environments for Problem Solving, *Actas del VIII Congreso Internacional de Educación Matemática*, Sevilla, 1996 (aparecerá).
- Brock, C. F., e outros (1994): *Tangible Math: Geometry Inventor*, Cambridge, MA, Logal Educational Software and Systems.
- Castiñeira, J. (1992): *Geomouse. Manual de Referencia*, Madrid, MEC.

- Goldenberg, E. P., e A. Cuoco (1996): "What is Dynamic Geometry?", en R. Lehrer e outros (eds.), *Designing Learning Environments for Developing Understanding of Geometry and Space*, Hillsdale, NJ, Erlbaum.
- Hidaka, K., (1995): "Development of GeoBlock: a Micro-World for Learning and Teaching Geometry", *Lecture Notes in Computer Science*, 602, pp. 294-306.
- Jackiw, N. R. (1995): *The Geometer's Sketchpad, v3.0*, Berkeley, CA, Key Curriculum Press.
- Schwartz, J., e M. Yerushalmy (1992): *The Geometric SuperSupposer*, Pleasantville, NY, Sunburst Communications.
- The Soft Warehouse (1991): *Derive*, Honolulu, HA, The Soft Warehouse.



A PREVENCIÓN DAS DISFONÍAS DISFUNCIONAIS NOS DOCENTES: NORMAS DE HIXIENE VOCAL

Rosa María Rivas

María Fiuza

Universidade de Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN

Os problemas da voz nos pobos primitivos, nos que o home se caracterizaba polo uso dunha linguaxe simple, eran certamente escasos e vinculábanse de modo case exclusivo co hábito de berrar. Tamén, na actualidade, o home do campo presenta moitas menos disfonías cós habitantes das grandes cidades. Daquela, en xeral, os que falan pouco adoitan verse libres deste problema.

Pero a sociedade na que vivimos destaca polo gran requirimento que se fai da voz. Cada vez existe un maior número de profesións nas que, para o seu normal desenvolvemento, é necesario utilizala decote. Non fai falta pensar nas denominadas profesións "locutoras", como as que desenvolven os presentadores de radio ou televisión, senón que unicamente temos que mirar arredor nosa para constata-lo uso prolongado que fan da voz os vendedores de calquera tipo, os políticos, os executivos, os recepcionistas, etc.,

posto que en todos estes casos se está facendo referencia a "individuos que dependen directamente da comunicación vocal como medio de vida" (Stemple, 1993).

De todas estas profesións vinculadas coa voz de xeito tan directo, a que se caracteriza por presentar unha maior incidencia de problemas relacionados co seu uso e abuso é o colectivo formado polos ensinantes en xeral e, en particular, o constituído por aqueles que realizan a súa actividade docente nos primeiros niveis educativos, tal e como poñen de manifesto diversos estudos que sinalan porcentaxes situadas arredor do 50 % (Arnoux-Sindt e cols., 1994; Calas e cols., 1989; Fernández, 1990; Fiuza, 1996; Herrero, 1987). Trátase de suxeitos nos que se produce unha alteración da voz ("disfonía") por se alterar, pola súa vez, a función vocal ("disfunción"), e de aí a denominación de "disfonía disfuncional" que recibe o dito problema. Con este termo enténdese que o importante é a inadecuada utilización do aparello fonador, existan

ou non lesións orgánicas por mor dese mal uso.

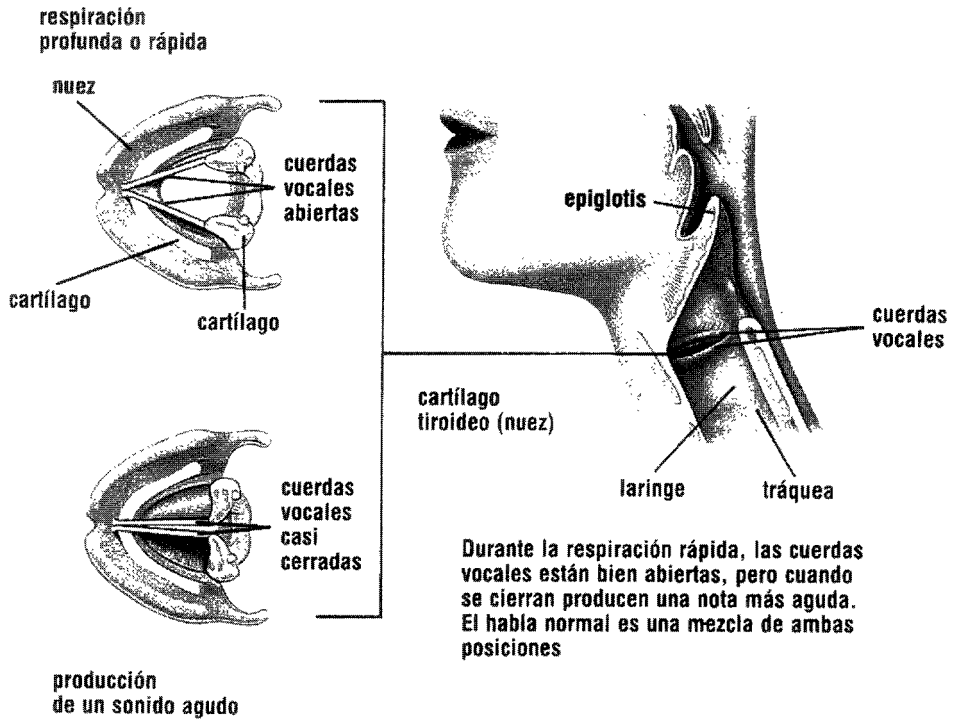
Tendo en conta o amplo número de docentes afectados, é importante, xa que logo, destaca-la necesidade de buscar medidas encamiñadas á prevención de tales problemas, fundamentalmente a través da información sobre a profilaxe ou hixiene vocal.

O CONCEPTO DE PREVENCIÓN

A prevención constitúe unha das funcións primordiais da educación para a saúde, entendendo por saúde un sentimento subxectivo de benestar e unha habilidade para adaptarse a estados cambiantes de tensión, actualizando ou facendo uso pleno do potencial de que se dispón (Greene e Simons-Morton, 1988). Supérase así a clásica estimación de que a saúde é a ausencia de enfermidade, o que supón un grande avance ó non incidir en aspectos negativos e, pola contra, poñe-la énfase no papel do individuo como suxeito activo e responsable da súa propia saúde, a cal pode ser optimizada ata acadalo máximo benestar, dependendo este, obviamente, do funcionamento persoal. Outra importante contribución do actual concepto de saúde radica na integración da educación como pilar básico.

Ata hai uns anos, considerábase que a prevención se dividía en primaria cando trataba de cambia-lo ambiente

físico ou social antes de que se produciran os primeiros síntomas da enfermidade; secundaria se se dirixía á detección da enfermidade na súa etapa inicial para aplica-lo tratamento axeitado que modificase a súa gravidade e, por último, terciaria, tomando neste caso por obxectivos o limita-la incapacidade consecuenta da enfermidade, minimizando as complicacións e facilitando a rehabilitación. Sen embargo, hoxe avógase por facer referencia á prevención utilizando os termos de "intervención preventiva" e "intervención correctiva", que aluden, respectivamente, ás accións que teñen lugar antes de que aparezan os síntomas de calquera comportamento de risco para a saúde e ás accións que se levan a cabo despois de que se produzan os síntomas do dito comportamento. Neste traballo teñen cabida ámbolos tipos de prevención, xa que o seguimento de medidas de hixiene vocal resulta interesante tanto para quen non presenta problemas de voz, coma para aqueloutras persoas que xa os están a sufrir. No primeiro caso, o seguimento das normas de hixiene vocal centraríase, por un lado, na preservación da calidade vocal existente e, polo outro, en aumentala na medida do posible. No segundo caso, é dicir, na intervención correctiva, as normas de hixiene vocal farían amortecer ou elimina-la sintomatoloxía larínxea característica das disfonías, producíndose en consecuencia unha importante mellora das calidades acústicas da voz e do estado da mucosa



Esquema anatómico e funcional do aparello reprodutor dos sons. QUEST.

faringolarínxea ó reducírense as agresións ás que se vía sometida, o que seguidamente permitiría apreciar unha progresiva diminución da sensación de "despracer vocal".

De cara a determina-las normas de hixiene vocal máis significativas, cómpre realizarmos unha revisión de traballos sobre o tema que posibilite o coñecemento dos factores que determinan a orixe e posterior mantemento do problema de disfunción vocal.

OS FACTORES DE RISCO VOCAL

Tódolos traballos publicados sobre alteracións da voz veñen a confirmala especial tendencia feminina a sufrir disfonías, se ben as porcentaxes poden variar desde o 60 ou 65 % que destaca Yana (1981) ata o 87,6 % obtido por Calas e cols. (1989). Esta tendencia feminina semella estar condicionada polo reducido tamaño da laringe, a maior propensión a ter problemas de tipo otorrinolaringolóxico (O.R.L.),

a utilización dun rexistro de peito, a inadaptación respiratoria, ou certas variables de personalidade como a ansiedade.

Cando se fala de problemas de voz en docentes, cóincídese adoito, tamén, en destacar que son os profesores dos primeiros niveis educativos os máis afectados (Arnoux-Sindt e cols., 1994; Sarfati, 1989), o que puidera gardar relación coa proximidade vocal existente entre as voces dos nenos e a voz feminina, e co maior requirimento que sobre este impón da-la clase a nenos pequenos ó ter que lles cantar, contarlles contos, etc., sen poder te-lo apoio que supón a lingua escrita. Sen embargo, nunha investigación posterior (Fiuza, 1996) atopouse que os que sufrían máis problemas de voz eran os profesores que traballaban con nenos de idades comprendidas entre os 12 e os 14 anos.

As inflamacións de carácter crónico das vías respiratorias superiores constitúen outro importante factor de risco vocal debido ó seu efecto debilitante (Calas e cols., 1989; Cooper, 1979; Dussert y Honegger, 1987; Fernández e cols., 1995; Le Huche e Allali, 1994a), seguido das alerxias (Boone, 1991; Haapanen, 1990). Dentro destas inflamacións crónicas das vías superiores, e que poderían englobarse no factor O.R.L., Arnoux-Sindt e cols. (1994) encontraron que son as sinusites e os problemas rinofarínxeos os

que afectan a un maior número de docentes. Pola súa parte, os problemas de tipo alérxico inclúense dentro da patoloxía O.R.L., por canto se fala de alerxias nas vías respiratorias e non, por exemplo, de alerxias de contacto.

É importante explicar que as inflamacións de farinxe e larinxe que sofren os docentes, e con tendencia a producírense tres ou máis veces por ano, se vinculan intimamente coa disfonía; isto constitúe o que podería definirse como "o círculo vicioso do esforzo fonatorio", pois as ditas inflamacións débense a miúdo ó pernicioso hábito de inspirar pola boca, que provoca, entre outros, unha importante deshidratación farínxea e larínxea. A causa principal desta é o seguimento dun patrón respiratorio inadecuado ós requirimentos da voz falada ou cantada xunto co costume de forza-la expiración ata utilizar unha boa parte do aire residual.

O refluxo gastroesofáxico e os problemas dixestivos en xeral tamén gardan unha forte relación coas alteracións da voz nos docentes, tal e como sinalan diversas investigacións (Arnoux-Sindt e cols., 1994; Dinville, 1981). Outros autores prestan unha especial atención á acción das hormonas (Calas e cols., 1989; Dinville, 1981; Lozada, 1986; Yana, 1981), xa que non se pode esquecer que a voz é un carácter sexual secundario e, polo tanto, tamén está supeditada ós cambios



Fragmento dun debuxo de Leonardo onde se pode apreciar-lo grito e o ton de conversa.

hormonais. De feito, sábese que os cambios hormonais que teñen lugar antes e durante o período menstrual na muller inflúen de modo negativo sobre as calidades vocais, provocando unha temporal diminución destas relacionada cun lixeiro engrosamento fisiolóxico da mucosa das cordas vocais. Por iso, Le Huche e Allali (1994a) recomendan evita-los esforzos vocais neses días ó ser maior a sobrecarga vocal que provocarían, o que podería producir máis,

doadamente unha lesión. Así mesmo, o consumo de medicamentos que inclúan na súa composición hormonas masculinas está contraindicado, ó causar un aumento irreversible do tamaño das cordas vocais o que, asemade, provoca modificacións do timbre e da extensión da voz (virilización da voz).

En canto á personalidade como un factor determinante na aparición do problema vocal, non existen, polo

de agora, investigacións de carácter concluínte, se ben non pode en ningún caso negarse a vinculación que ambas gardan por canto a voz é o medio que mellor nos permite expresa-los nosos sentimentos e a nosa vida interior. A voz resulta da interacción complexa entre as funcións afectivas, cognitivas e fisiolóxicas. Ademais, como se leva visto, moitos sistemas participan, máis ou menos directamente, no bo funcionamento do aparello respiratorio e vocal. A axeitada integración de todos estes elementos é o que, ó cabo, vai producir unha correcta emisión vocal. Non obstante, a ansiedade e as tensións musculares son adoito os factores de comportamento psicolóxico máis frecuentemente encontrados nos pacientes con alteracións da voz de tipo disfuncional (Andrews e House, 1989; Butcher e cols., 1987).

Finalmente, un factor que garda unha significativa relación co desencadeamento da alteración vocal é o feito en si de ter que usa-la voz como ferramenta básica de traballo ó carecer, na maioría dos casos, duns mínimos coñecementos de cómo funciona adecuadamente, de cáles son as posibilidades e as limitacións do aparello fonatorio. É evidente que non se pode utiliza-lo mesmo ton durante unha conversa familiar que no transcurso dunha clase ou conferencia, porque estes dous últimos casos esixen máis potencia e sonoridade, de tal modo que a voz chegue a todo o auditorio, mesmo por riba dos

posibles ruídos existentes e, pola contra, utiliza-lo mesmo ton que nunha conversa normal obrigaría ó esforzo, ó cansazo, á fatiga.

En resumo, o ensino representa unha demanda específica da voz, polo que o profesor ha de aprender a proxectala mediante unha adaptación precisa dos órganos da fonación. De aí, a necesidade de que os profesores deban adquirir unha formación vocal para realizaren unha adaptabilidade fonatoria ó labor docente, baseada en criterios de morfoloxía das cordas e de educación e cultura vocal.

A HIXIENE VOCAL

Existen múltiples medidas de hixiene vocal que poden ser tomadas para mellora-la calidade da voz. Para unha maior simplicidade, poden dividirse en:

Medidas de hixiene do aparello respiratorio: encamiñanse a lograr que a respiración sexa o máis adecuada posible ó acto de falar. Non pode esquecerse que, dunha forma moi sinxela, a voz é unicamente aire sonorizado. As máis elementais son as seguintes:

1ª) Evita-la utilización de pantalóns estreitos, cintos, faixas..., que comprimen as costelas flotantes e o abdome. A razón disto é que a respiración correcta é aquela na que ó inspirar

se enchen as capas inferiores dos pulmóns, se mobiliza o diafragma cara a abaixo desprazando as vísceras para fóra e se abren as costelas flotantes. Evidentemente, é imposible facer isto se as roupas están excesivamente apertadas. Ademais, se non se logra mobiliza-las zonas que se acaban de indicar, recórrese a unha respiración costal superior, na que se toma aire na parte alta do tórax, o que produce unha importante tensión na zona do pescozo e dos ombros.

2ª) Evitar falar forzando o aire residual. Cando se forza a expiración ó máximo, precísase inspirar de contado, co que se tende a facelo pola boca, ruidosamente e seguindo un patrón respiratorio costal superior. Prodúcese así unha falsa sensación de plenitude aérea que sufoca, dá rixidez e cansa, posto que o apoio da voz se despraza da zona costo-adiabdominal-diafragmática á musculatura do pescozo. Canto maior é a sensación de plenitude, menor é o rendemento vocal.

3ª) Eludir, na medida do posible, os procesos catarrais, as bronquites, etc., que diminúen o volume total de aire, aumentan as segregacións de moco e a inflamación da mucosa na zona. Para isto, é conveniente seguir unha dieta equilibrada, rica en vitamina C, así como realizar un pequeno plan de insensibilización contra o frío, evitando abrigarse de máis, o uso excesivo das calefaccións, comeza-la

ducha coa auga tépeda e finalizala con morna ou fría...

Medidas de hixiene vocal do sistema de vibración: están dirixidas a diminuí-lo esforzo larínxeo, evitando as tensións musculares na zona do pescozo e equilibrando a presión glótica. Entre outras, poden destacarse:

1ª) Realizar un ataque vocal suave; é dicir, inicia-la fonación sen producir un peche larínxeo forte, que a miúdo desencadea a formación, entre outros, de nódulos e pólipos por ser excesivo o peche glótico ("golpe de glote"), a tensión glótica e o ascenso larínxeo, o que crea unha disfonía de tipo hipercinético. Por outro lado, o ataque vocal suspirado tampouco é o correcto porque non hai a suficiente aproximación das cordas vocais e a tensión glótica é insuficiente, o que pode dar lugar, pola súa vez, a unha disfonía hipocinética.

2ª) Procurar falar co ton adecuado ás condicións anatomofisiolóxicas individuais, evitando usar unha voz de imitación en lugar da voz persoal, que si respecta as ditas condicións.

3ª) Aumenta-la intensidade da voz mediante o manexo da corrente expiratoria diafragmática e nunca realizando unha hipertensión do pescozo (non "berrar co pescozo").

4ª) Evita-los traumatismos vocais: os berros, a tose, o rasquizo...

Medidas de hixiene vocal do sistema de articulación: tratan de conseguir-la necesaria amplificación do son emitido pola larinxe. Poden sinalarse as seguintes:

1ª) Evitar falar coa boca semipechada, que produce unha voz áspera e pobre en harmónicos, de escasa proxección e intelixibilidade.

2ª) Pola contra, tampouco son convenientes os movementos esaxerados ou estraños dos beizos, a lingua ou as aletas do nariz. A sensación propioceptiva ha se-lo máis anterior posible dentro da cavidade oral, evitando as tensións farínxeas. Tanto a voz gutural coma a nasal son desaxeitadas. A sensación ó falar ha ser de tonicidade, sen tensións, algo así coma se se falase “mastigando palabras”, nunca “mordéndooas”.

3ª) Controla-las infeccións ou inflamacións da rexión nasofarínxea, tales como as amigdalites ou as sinusites, posto que alteran o estado das mucosas e distorsionan a resonancia. As farinxites atróficas e secas poden ser evitadas non abusando das calefaccións moi potentes e do aire acondicionado, e procurando unha correcta humidificación.

4ª) Realizar unha correcta imposición dos fonemas, colocando convenientemente os diversos órganos da articulación.

Desde o punto de vista global, as medidas xerais de hixiene vocal máis significativas, son:

1ª) Coida-la postura xeral, procurando sempre a máxima elasticidade corporal e evitando a vida sedentaria que conduce a unha importante perda de flexibilidade.

2ª) Controla-lo *stress*, as preocupacións, as contrariedades e as discusións animadas que alteran o equilibrio emocional e aumentan a rixidez músculo-esquelética do pescozo. Tentar ter unha visión máis optimista da vida, evitando recrearse nos aspectos negativos.

3ª) Reducir ó máximo o consumo de bebidas alcólicas, tabaco e excitantes.

4ª) Procurar seguir unha alimentación sa que axude a controla-los trastornos do aparello dixestivo (aerofaxia, estrinximento crónico, gastrite, etc.) e a obesidade, xa que se dificulta a mobilidade da musculatura abdominal e se modifican as cavidades de resonancia. Respecta-lo repouso nocturno durmindo entre sete e nove horas.

5ª) Certos medicamentos só deben ser inxeridos baixo estrito control médico: anabolizantes, fármacos contra a obesidade, anticonceptivos... Os seus efectos son nefastos para a voz.



Albert Anker. *Escola de pobo*. 1896. Ás veces hai que manter con moita serenidade o ton da voz para ser escoitado en toda a aula.

A HIXIENE VOCAL NA AULA

As medidas de hixiene vocal expostas ata o de agora están dirixidas a tódolos profesionais da voz e, en xeral, ás persoas que desexen preservala, teñan ou non a necesidade ou o desexo de falar moito, tanto na súa vida profesional coma na persoal ou social.

Non obstante, existen algunhas normas que poden e deben seguir tódolos docentes e, en particular, os mestres por se tratar do sector máis afectado. Entre estas salientamos:

1ª) Non berrar ou falar con tensión. As emocións provocan unha

resposta automática que está controlada a nivel subcortical. Trátase dunha conducta de emerxencia e fisiolóxica de incitación á loita, á fuxida, ó combate. Deste xeito, o organismo prepárase para aumenta-lo traballo físico mediante unha respiración máis rápida e superficial, con grande abducción das cordas vocais para facilita-la entrada do aire; dáse preferencia ó movemento das extremidades e ó volume de aire que penetra na árbore respiratoria; fíxanse as extremidades superiores á caixa torácica que aumenta a rixidez da súa musculatura, o mesmo cá musculatura axial e do tracto vocal o que, finalmente, conduce a unha perda do vibrato normal da voz, da melodía e

da proxección. En definitiva, pérdese o control respiratorio e fonatorio.

2ª) Reduci-lo tempo diario de fala. Mesmo tendo un aparello fonador san, é evidente que non se pode facelo traballar decote ou, máis tarde ou máis cedo, acabará por se debilitar. Polo tanto, o profesor procurará no seu tempo libre elixir actividades que non supoñan un esforzo engadido ó labor vocal cotián, evitando formar parte de coros, frecuencia-las discotecas e lugares de ocio moi ruidosos, reunións habituais cun amplo número de persoas e nas que todos falan a un tempo, xa que ás veces o esforzo vocal está máis vinculado ó estilo de vida so suxeito ca ás propias necesidades laborais.

3ª) Humectar. É a que poderíamos denominar “regra de ouro” para a saúde vocal. Consiste en mante-los niveis de hidratación naturais da mucosa farínxea e larínxea, posto que tenden a perderse por efecto das calefaccións altas, o aire acondicionado e a inspiración oral, entre outros factores. Existen dúas formas de lograr este obxectivo: utilizando a inspiración nasal ó falar e bebendo auga entre horas, especialmente cando se ten que falar moito.

4ª) Proxectar de modo natural. Cando a distancia entre o oínte e o falante é moi pequena téndese a baixa-la voz de xeito natural e, a medida que esta distancia medra, elévase de igual modo. Por iso, é importante que

na aula o mestre se acostume a mirar cara ó fondo, ós límites do espacio no que está falando para que, sen esforzo, a voz se proxecte máis doadamente. Tamén hai que ter en conta os hábitos posturais para evitar esforzos vocais innecesarios, porque falar en posturas inadecuadas (anicados, abaixados, etc.) dificulta en gran medida a emisión. A postura ideal é aquela na que, tanto de pé coma sentados, a cabeza forma un eixe co resto do corpo, que ha estar ergueito pero non tenso.

5ª) Visitar periodicamente un especialista. Unha boa forma de coidala voz é realizar regularmente exploracións larínxeas de control, para evita-la formación de lesións que se son observadas a tempo presentan unha fácil solución. Igualmente, isto é extensible a todo o campo otorrinolaringolóxico, tal e como se explicou anteriormente. Canto antes de detecte un problema de voz, máis sinxelamente se resolverá.

6ª) Educa-la voz. Coñece-lo funcionamento do aparello vocal, as súas posibilidades e limitacións, constitúe unha importante medida de hixiene vocal. A maior parte dos problemas de voz que presentan os mestres solucionaríanse, ou mellor aínda, evitaríanse, se recibisen unha formación adecuada, tanto durante os estudos nas escolas de formación do profesorado coma, posteriormente, durante o seu exercicio profesional mediante seminarios e cursos deseñados pata tal fin.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrews, H., e A. House (1989): "Functional dysphonia", en Brown, W. e T. Harris (dirs.), *Life events and illness*, Nova York, Guilford Press, 343-360.
- Arnoux-Sindt, B., e cols. (1994): "Enquête sur la voix de l'enseignant sur l'académie de Montpellier", *Bulletin d'Audiophonologie*, X, 5-6, 519-528.
- Boone, D. (1991): *Is your voice telling on you?*, San Diego (California), Singular Publishing Group Inc.
- Butcher, P., e cols. (1987): "Psychogenic voice disorder unresponsive to speech therapy: psychological characteristics and cognitive-behaviour therapy", *British Journal of Disorders of Communication*, 22, 81-92.
- Calas, M., e cols. (1989): "Psychogenic voice disorder unresponsive to speech therapy: psychological characteristics and cognitive-behaviour therapy", *Revue de Laryngologie, Otologie et Rhinologie*, 110, 394-406.
- Cooper, M. (1979): *Modernas técnicas de rehabilitación vocal*, Bos Aires, Médica Panamericana.
- Dinville, C. (1981): *Los trastornos de la voz y su reeducación*, Barcelona, Masson.
- Dussert, J., e A. Honegger (1987): "Intérêt et limites de la rééducation vocale dans les laryngopathies fonctionnelles", *Revue de Laryngologie, Otologie et Rhinologie*, 108, 425-426.
- Fernández, D. (1990): "La disfonía de los maestros", *Comunidad Escolar*, 271, 24.
- Fernández, R., e cols. (1995): "Características epidemiológicas de los pacientes atendidos por patología vocal en la consulta de foniatría", *Revista Española de Foniatría*, 8, 2, 57-62.
- Fiuzza, M. (1996): "Las disfonías disfuncionales en los maestros de la Comunidad Autónoma de Galicia", Tese de doutoramento da Facultade de Psicoloxía, Universidade de Santiago de Compostela.
- Greene, W. H., e B. C. Simons-Morton (1988): *Educación para la salud*, México, Interamericana.
- Haapanen, M. L. (1990): "Provoked laryngeal dysfunction", *Folia Foniatríca*, 42, 157-169.
- Herrero, T. (1987): "Aspectos sanitarios públicos en los problemas de voz en docentes", no XIV *Congreso Internacional de Logopedia, Foniatría y Audiología*, Madrid, Cepe, 105-109.
- Le Huche, F., e A. Allali (1994a): *La Voz. Patología vocal: semiología y disfonías disfuncionales*, Barcelona, Masson.
- (1994b): *La Voz. Terapéutica de los trastornos vocales*, Barcelona, Masson
- Louzada, P. (1986): "Estudio sobre patogenia, diagnóstico y tratamiento de la disfonía funcional", *Revista de Logopedia, Foniatría y Audiología*, VI, 3, 156-162.
- Sarfati, J. (1989): "Voix et enseignement", *Revue de Laryngologie, Otologie et Rhinologie*, 110, 4, 394-395.
- Stemple, J. (1993): *Voice therapy. Clinical studies*, St. Louis, Mosby-Year.
- Yana, M. (1981): "Les troubles vocaux chez les professionnels de la voix parlée", *Les cahiers d'O.R.L.*, XVI, 5, 457-462.



Prácticas

ARQUITECTURA BARROCA EN SANTIAGO DE COMPOSTELA: AS REFORMAS EXTERIORES DA CATEDRAL

Carlos Fernández
Instituto do Carballiño

"Fuera de aquí, tal es mi meta"

KAFKA, *La partida*

"No se puede entrar dos veces en el mismo río, ni tocar dos veces la misma substancia mortal; sino que por la fuerza y rapidez de su cambio la cosa se dispersa y reúne de nuevo... se acerca y se aleja"

HERÁCLITO, *B.91.*

"He consumido muchos años mirando cómo todas las cosas se mudaban y perecían, ciego para ver su eternidad"

VALLE-INCLÁN,
La lámpara maravillosa

Este traballo foi realizado durante o curso 1996/97 por cinco alumnas do Instituto de Bacharelato do Carballiño¹ dirixidas e coordinadas por min. Trátase dunha selección de materiais esencialmente historiográficos que permiten estudar algúns aspectos relevantes do barroco compostelán e que

pretenden ser útiles para os alumnos que estudian a materia de historia da arte en COU e nos novos bacharelatos e para os profesores que explican esta materia na nosa Comunidade Autónoma. Este é o resultado final do noso proxecto; para chegaren a el, as persoas que interviron puxeron en práctica toda unha serie de técnicas de traballo que foron tamén obxectivos importantes para todos nós: busca de bibliografía, selección e lectura crítica da máis interesante, síntese desta, adquisición dun vocabulario artístico, etc.

Á hora de tratar este tema fuximos conscientemente dun enfoque descritivo; quixemos ofrecer outros puntos de vista e achegarnos a aspectos que, desde hai tempo, veñen sendo destacados polos historiadores da arte. Tratábase en suma de acomete-lo estudio das reformas da Catedral compostelá ó longo dos séculos XVII e XVIII de

¹ Elas son: Lucía Álvarez Álvarez, Lucía Álvarez González, María del Carmen Hernández Moure, Matilde Mosquera Álvarez e María Veiga Galindo. Para elas, no meu propio nome e no de tódolos seus compañeiros, o meu máis sincero agradecemento polo seu traballo e o seu entusiasmo.

modo que quedasen relacionados do mellor xeito posible os aspectos de carácter ideolóxico, a importancia dos promotores, as novidades artísticas, as implicacións iconográficas e maila dimensión urbanística que concorren nestas obras.

Os textos que escollemos para cada parte deste traballo van presentados por breves introduccións que non pretenden outra cousa que xustificala súa elección, facilita-la súa comprensión e ofrecer un fío conductor que lle dea ó conxunto a coherencia necesaria. Preferimos deixar que os textos falen en por si e confiamos na súa elocuencia para que cadaquén atope neles algunhas das claves do barroco arquitectónico compostelán.

Ó final do documento propomos unha serie de actividades, unhas para desenvolver na aula e outras para seren levadas a cabo na viaxe a Santiago de Compostela, visita obrigada que dá sentido ó traballo e o remata axeitadamente. Nós cremos que as actividades de aula deben realizarse previamente, aínda que temos que dicir que pode facerse, como fixemos nosoutros, unha primeira visita de aproximación sen outra intención que coñecer *in situ* as obras obxecto do estudio e comprobalos coñecementos previos dos alumnos.

En ningún caso pretendemos ser exhaustivos; sería pretencioso e inútil pola nosa parte. Os textos seleccionados por nós son algúns, entre outros moitos posibles, dos que lemos sobre este tema. Coa mesma bibliografía ou con outra sería doado escoller outros igualmente interesantes. Como se verá, prescindimos case absolutamente das obras xerais en favor de traballos máis específicos sobre aqueles aspectos ou obras que máis nos interesaban neste momento. Desexariamos ter consultado algún outro estudio pero, por motivos diversos, non nos foi posible². En calquera caso, estes materiais deben completarse cun apoio visual —vídeo, diapositivas, etc.— de fácil acceso.

Agora ben, somos dos que opinamos que as iniciativas deste tipo —visitas a museos, exposicións, cidades, etc.— carecen de verdadeiro sentido se antes non se fai un achegamento serio ó tema tratado, e por iso pensamos que esas actividades de aula deben ser previas á viaxe. Con isto preténdese que os alumnos adquiran unhas ferramentas de carácter teórico —cronolóxicas, estilísticas, conceptuais— coas que serán quen de superar, neste caso, unha lectura anecdótica e superficial da arquitectura barroca da Catedral de Santiago. Deste modo, a

² Redactado xa este traballo, publicouse unha obra que trata o estudio do barroco compostelán desde perspectivas novas de grande interese e de obrigada consulta. Referímonos a Fernández Álvarez, María Agustina, *Arte y sociedad en Compostela 1660-1710*, A Coruña, Edicións do Castro, 1996.

viaxe terá outro sentido: a posibilidade de atopar algo novo nunha cidade tantas veces visitada, pero tamén o descubrimento da nosa capacidade para recrearmos edificios que parecían desvelados para sempre e para ofrecer unha nova lectura de espazos urbanos xa antes percorridos.

E así, Compostela, cidade que se metamorfosea co paso do tempo e perante a ollada sorprendida dos homes e mulleres que pisan as súas rúas e pasean as súas prazas, de novo ás portas dun Xacobeo, poderá pasar por dereito propio a integra-la nómina de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, e ser para nós coma as que o grande escritor italiano imaxinou e describiu nese fermoso libro como “un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; lugares de trueque, como explican los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos”.

1.- XUSTIFICACIÓN, PATROCINIO E FINANCIAMENTO DAS OBRAS

Detrás de toda grande obra arquitectónica hai unha ou varias razóns poderosas que a xustifican e axudan á súa explicación e comprensión; interesa igualmente saber quen é o seu patrocinador ou patrocinadores, aquelas per-

soas ou institucións que impulsan a obra en función das razóns antes aducidas; finalmente, tamén é importante coñecer-las fontes de financiamento, pois estas xustificarán o ritmo e a calidade das obras.

Desde mediados do século XVII ata a metade da centuria seguinte, a Catedral románica de Santiago de Compostela sofre unha forte remodelación tanto no seu interior coma na súa fábrica externa. Nós imos tratar neste documento de traballo algúns aspectos dos labores realizados no exterior. Como consecuencia dun século de obras, a Catedral románica de Santiago —que en parte estaba xa oculta por obras da etapa renacentista— resulta invisible para os nosos ollos pois é “tapizada” ó estilo barroco polos principais arquitectos que traballan en Compostela nos séculos XVII e XVIII. Só a fachada das Platerías conserva, mesmo con cambios importantes, o aspecto que tiña no século XII.

¿Por que este cambio estilístico radical? ¿Quen o impulsa? ¿Que fontes económicas permiten acometer unha obra tan longa e custosa? De seguido ofrecemos algúns textos que poden achegarnos ás respostas de tales cuestións, sen prexuízo de volver sobre elas para estudiamos máis adiante algún aspecto parcial do programa arquitectónico.

TEXTO 1.1.

Tense plantexado moitas veces unha vinculación directa entre o remozamento barroco da catedral de Santiago e a postura belixerante do seu cabido no século XVII e principios do XVIII en relación coa cuestión, tan debatida, do patronazgo. O primeiro embate, nesta época, ao culto xacobeo prodúcese por 1618, cando os carmelitas piden ao papa Paulo V o copatronazgo de España para Santa Teresa de Xesús. Máis adiante sería o Arcanxo San Miguel —1643— a quen se intente darlle o título de Patrón de España. E por 1682 os carmelitas volven presentar a proposta de copatronazgo de Santa Teresa. En 1701 Felipe V fai algunhas xestións en favor do protectorado, para a monarquía española, de San Xenaro. En todas as ocasións, o cabido compostelán e os seus arcebispos defenderon con teimosía o privilexiado lugar do Apóstolo dentro do santoral de España...

É fácil —e así ten sucedido— que, partindo desta visión extraída fundamentalmente da lectura de López Ferreiro, se fixese derivar ese empuxe arquitectónico —e artístico en xeral— da Catedral desde a manifestada posición combativa do cabido e a mitra compostelá. ¿Ata que punto se pode considerar veraz tal interpretación? Os estudos de O. Rey Castelao relativos ao Voto de Santiago, e sobre todo desde a súa profunda aproximación e sistematización historiográfica, levan a revisar tal posición...

A etapa que aquí se estudia —entre 1685 e 1752— parece, pese a esas confrontacións devocionais que manifesta López Ferreiro, unha época de notorio poderío do cabido compostelán. A súa produción artística máis que froito dunha postura belixerante haberá que engarzala, sobre todo, cunha posición triunfalista e, por suposto, tamén en relación cun envidiable e positivo período económico de Catedral nunha España sumida nunha profunda crise. E todo iso debe poñerse en relación co chamado Voto de Santiago.

GARCÍA IGLESIAS, X. M., *A catedral de Santiago e O Barroco*, Santiago de Compostela, COAG, 1990, pp. 23-24.

O patrocínio das obras da Catedral nos séculos do barroco está encabezado loxicamente polos arcebispos e polo cabido. Dos primeiros cabe

citar a Pedro Carrillo y Acuña, Andrés Girón, Antonio Monroy, entre os máis importantes. O cabido contou entre as súas filas cun personaxe excepcional:

D. José de Vega y Verdugo, cóengo fabriqueiro entre 1658-1672, quen contra 1657 redacta un *Informe* ou *Memoria* no que dá conta do estado da Catedral a mediados do século XVII e das obras que é preciso emprender para renovar convenientemente a fábrica románica e o seu contorno. Podemos

dicir que o barroco chega a Compostela da man de Vega y Verdugo. A continuación ofrecemos dous debuxos e algúns parágrafos do *Informe*, que serven para apreciar as opinións do autor sobre a Catedral e as razóns para impulsar unha profunda renovación nela.

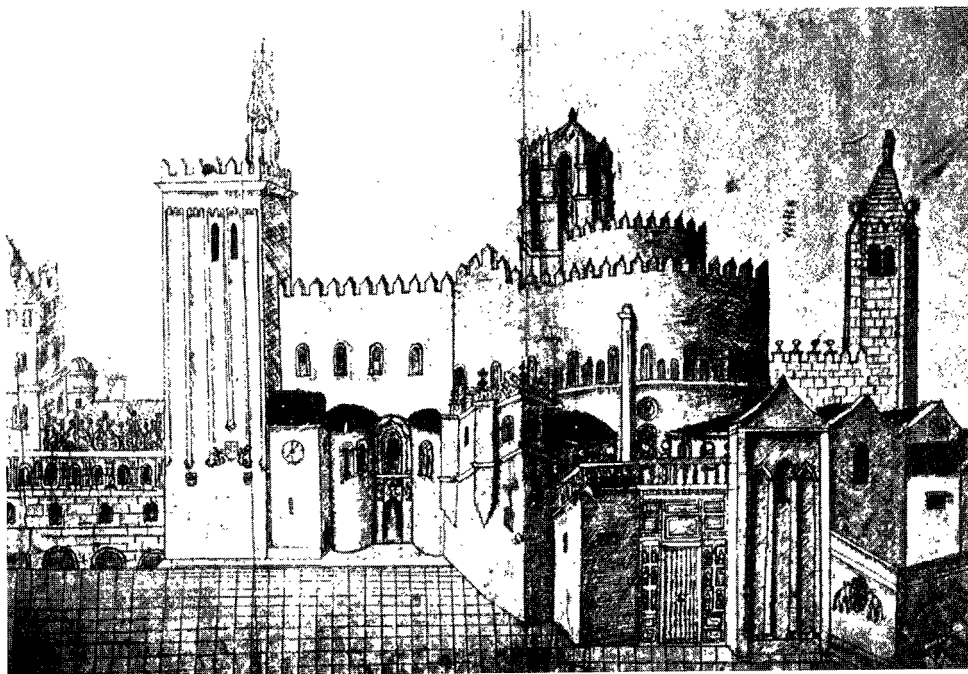


LÁMINA 1

Debuxo do proxecto de remodelación da fachada da Quintana da Catedral de Santiago, realizado por Vega y Verdugo.

TEXTO 1.2.

Donde para la gente es en la Quintana, pues por estar toda la ciudad y sus calles hacia levante, todos cuantos vienen a esta santa iglesia se encuentran con ella, por aquella parte que es donde hace frente el famoso lienzo de las monjas de San Payo, el cual descubre la bajeza de fachada de nuestra iglesia, viéndose una mala puertecilla metida en un estrecho rincón y unos catorce o quince tejadillos que, cubriendo los cubos, parecen capillas de hornos.

En todos los templos que he visto he reparado que donde tienen puestas sus mayores vanidades es en subir y hermosear sus cimborrios y torres. De ningunos templos son más propias las torres que de los entierros, como agujas que señalan donde están los sepulcros.

La de esta santa iglesia es una de las mejores que tiene España, porque se compone, de un lado, del lienzo de torres, puertas y ventanas, de los cuartos de la fábrica y cabildo y, de otro, de la altura del palacio arzobispal al que se le añaden hacer labor el Hospital y Colegio Nuevo. En medio de este adorno y aparato está una escalera tan rara en su disposición y arquitectura que no hay quien no admire su hermosura. Pero toda esta hermosura y esta máquina se postra y desvanece al coronarse con dos palomares sobre torres, padrastrós a quien, con vergüenza y aborrecimiento, miran los naturales y los peregrinos, y los extraños lo notan por indecente.

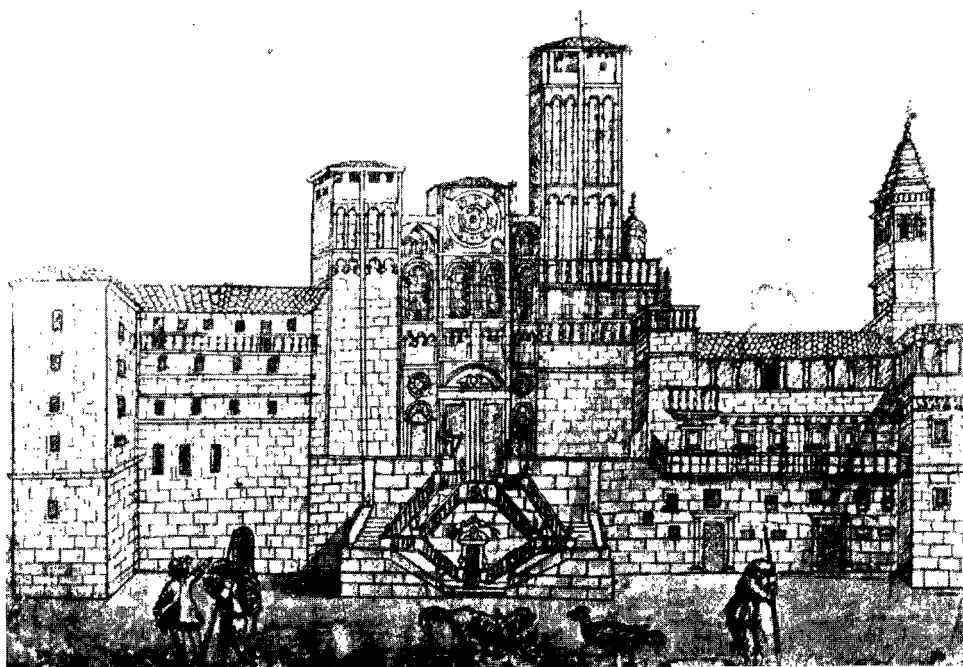


LÁMINA 2

Fachada do Obradoiro ca. 1657, segundo Vega y Verdugo

O seguinte texto ofrece unha boa síntese das fontes de financiamento da

remodelación catedralicia e do ritmo das obras.

TEXTO 1.3.

Unha parte importante desta renda (o Voto de Santiago) dedicárase ás obras de fábrica; para tales obras non só habería que contar co aporte económico do Cabido, senón tamén co da Mitra.

Pero o Voto non é o único capítulo de ingresos importante co que contaba o Cabido. Tamén hai que contabilizar os beneficios do Ano Xubilar, as peregrinacións, as donacións... Todo iso moi relacionado, indubitavelmente, co asunto do patronazgo.

O Voto é unha renda que ten unha vinculación directa coa produción campesiña das áreas hispanas e portuguesas que abranxe. Resulta en certa medida allea ao culto inmediato de Santiago. Outro tratamento ten, en cambio, a donación e sobre todo, o Xubileo ou Ano Xubilar Compostelán. Cando se estudian as obras da Catedral de Santiago, dá a impresión de que todo o seu desenrolo xira en torno ao Ano Santo; moitas veces proxéctanse e lévanse a cabo coa pretensión de que estean acabadas para o seguinte Ano Santo, que se sente como unha meta no vivir compostelán...

Os espazos temporais existentes entre os Anos Santos teñen así unha posible análise particular en virtude deses momentos cimeiros da vida santiaguesa. Algo parecido cabe dicir do desenvolvemento de cada ano concreto en Compostela. A medida que nos acercamos ao mes do Apóstolo as obras intensifícanse, mantéñense ao longo do verán para diminuír considerablemente coa chegada dos cortos días do inverno. As festas de Santiago son, por tanto, auténticos momentos cenitais do labor artístico compostelán.

GARCÍA IGLESIAS, X. M., *op. cit.*, p. 25.

2. OS NOVOS ESPACIOS BARROCOS ARREDOR DA CATEDRAL DE SANTIAGO

A cidade de Santiago de Compostela, que a penas experimentara cambios na súa trama urbana desde a idade media, sufrirá no século XVII reformas importantes. Non se trata dun plan urbanístico xeral, senón dun "urbanismo puntual", que terá a Catedral e o seu contorno como obxectivo fundamental. Dos espazos urbanos do barroco tal vez o máis notable sexa a *praza*. A praza non é unha creación barroca

pero é neste período cando cobra unha funcionalidade e un sentido artístico definitivo. A *praza maior* é tal vez o seu mellor exemplo. En Santiago non contamos con exemplo de praza maior, pero a Catedral rodéase nos séculos XVII e XVIII de catro prazas que máis alá do seu evidente sentido práctico, teñen interese artístico e urbanístico. Os dous textos seguintes ofrecen unha boa síntese da importancia de cada unha delas e da contribución destes novos espazos á configuración de Santiago como cidade barroca.

TEXTO 2.1.

La Plaza del Obradoiro, que en su aspecto total no quedó organizada hasta que, en 1766, se construyó el enorme Palacio de Rajoy, fue un inmenso atrio, con capacidad para grandes procesiones y amplias concentraciones de peregrinos que anhelantes subían las escalinatas del templo, el cual, sobreelevado, adquiriría así aún mayor prestancia monumental y dignidad religiosa, sirviendo a la vez de gradas clásicas y dificultad a vencer, como si se tratase de un santuario en la cima de una abrupta montaña inaccesible. En cuanto a la Plaza del Obradoiro, es importante señalar que pese a ser la entrada principal de la catedral, no es, sin embargo, la plaza única de ésta. La Plaza de la Quintana —con la Puerta Santa y el Pórtico Real— es también un espacio definitivo en lo que se refiere a funcionalidad del templo del Apóstol, el santuario del “Gran Perdón” más importante de Occidente. Lo mismo sucede con las Platerías que con sus tiendas medievales, lo es sobre todo de tránsito, ya que constituye el nexo de comunicación de la catedral con la ciudad por el lado de su centro comercial y de mayor prestigio. De menos importancia, pero no carente de vida y de carácter, es la Plaza de la Inmaculada en el lado norte. Esta última plaza, con la ya neoclásica portada de la Azabachería, une la catedral con la parte más tranquila de los barrios residenciales, de talleres artesanales y hospitales. Al borde mismo del camino de Santiago, fue siempre importante, como paso obligado de los peregrinos más presurosos en llegar a la plaza del Obradoiro.

BONET CORREA, A., “La estructura urbana de Santiago de Compostela”, en VV. AA., *Proyecto y ciudad histórica*, COAG, Santiago de Compostela, 1977, p. 29.

TEXTO 2.2.

De igual manera que venimos refiriéndonos a un “románico de peregrinación” es hora de que comencemos a hablar de un “barroco de fiesta”, y lo mismo que consideramos la Puerta de las Platerías en relación con los caminos de Europa, en su función de acoger a los romeros, miremos al Obradoiro ligado a las solemnidades, como arco de triunfo que aguarda el paso de un cortejo. Los hombres del XVII y del XVIII que hicieron la

Compostela que perdura, destruyeron mucho de lo que hablaba de los peregrinos: los ábsides románicos, la fuente de Maestre Bernardo, la "claustra vella", el "Paraíso", el precioso coro de Maestre Mateo, las casas de voladizos, la cerca y puertas de la villa, el cementerio y los cruceros de la Quintana... También borrarón las referencias a las antiguas luchas: almenas de la Catedral, murallas, castillo... La ciudad quedó así preparada para la "fiesta". En los ábsides y en las barbacanas se montaron balcones para contemplarla y hacheros para disponer las luminarias: la Quintana pasa de cementerio a campo de juego. En el solar de la fortaleza se extenderá una gran plaza... Cuanto en Compostela lleva traza barroca tiene esta adecuación al mismo fin: las Platerías están dispuestas a la lucida salida de las procesiones; las "rúas" para ordenarlas; la Azabachería para el tránsito; para la recogida se reservó el gigantesco Obradoiro.

FILGUEIRA VALVERDE, J., *Historias de Compostela*, Ed. Xerais, Vigo, 1982, pp. 161-162.

3. AS OBRAS NA QUINTANA

Das catro prazas que rodean a Catedral, é na do leste e a do occidente onde a fábrica románica sofre nos séculos XVII e XVIII unha maior remodelación, e ofrecen por iso unhas mellores posibilidades de estudio. Nas Platerías temos interesantes intervencións de carácter escenográfico e urbanístico, mentres que na Acibechería haberá que agardar á segunda metade do século XVIII para que se realice a nova fachada norte, xa de clara inspiración neoclásica. Imos logo estudar neste apartado e no seguinte algúns dos exemplos do barroco que podemos atopar na Quintana e no Obradoiro.

Na primeira metade do século XVII, o espacio da Quintana, que ata ese

momento cumprira as funcións de praza de abastos e cemiterio catedralicio, convértese en praza: acháíase a terra, paviméntase o chan, ábrese a Porta Santa, etc. O aspecto que ofrecía a Catedral por ese lado coñecémolo polo debuxo de Vega y Verdugo; e polo seu *Informe* sabémolas súas intencións de intervir arquitectonicamente neste punto co fin de enfeitar e uniformalo aspecto —lamentable, segundo a súa opinión— que presentaba a cabeceira da Catedral. Ademais das obras catedralicias, a praza, que xa contaba co impresionante muro do mosteiro de San Paio, sería pechada polos seus lados norte e sur por dúas magníficas mostras de arte civil: a casa da Cóenga e casa da Parra, ámbalas dúas de Andrade. A Quintana convértese así no espacio barroco máis belo de Compostela.

Foron dous os arquitectos que interviñeron na cabeceira da Catedral: José Peña de Toro e Domingo Antonio de Andrade. O primeiro colaborou estreitamente con Vega y Verdugo, realizando as obras trazadas polo cóengo, a partir de 1658. As súas obras nesta parte da Catedral son o Pórtico Real (posteriormente reformado por Andrade), a Porta Santa ou dos Perdóns (na que tamén interveu Andrade), a Porta dos Abades ou da Corticela e o ciborio e peche das ábsidas. Tratábase

de adobiar e dar unidade á cabeceira da Catedral. Todas estas obras amosan aínda unha sobriedade clasicista, na que se perciben ecos da tradición herreriana, e unicamente na posterior intervención de Andrade observámo-lo triunfo do barroco máis ornamental e recargado.

O seguinte texto pode servir de aproximación á obra de Peña de Toro e de Vega y Verdugo na Quintana:

TEXTO 3.1.

Este cimborrio, concebido como remate y adorno, es quizá con el Tabernáculo la obra más significativa del fabriquero, que se había propuesto modernizar y hermostear la Catedral. En su opinión, un templo de la fama y nombre del de Santiago necesitaba uno. El siglo XVII es en Europa el siglo de las cúpulas, y Vega y Verdugo, hombre de su época, consciente del significado y grandeza de la arquitectura, no podía menos que desear el ver su iglesia dignificada y elevada al rango que merecía.

Entre las reformas que el nuevo cimborrio, el Pórtico Real y el ensanche de la Puerta Santa suponían, entraba la del coronamiento y cierre de los múltiples ábsides que tanta vergüenza le causaban. Todas estas obras reclamaban una unidad de conjunto. Vega y Verdugo hizo que Peña de Toro realizase los muros que unirían en una sola fachada la cabecera de la iglesia e hizo coronar ésta con una hermosa balaustrada que los arquitectos posteriores repitieron en todas las obras que se añadieron al exterior de la Catedral. Así, encima de los muros con ventanas ciegas que cierran la Quintana y los dos ábsides decrecientes de la girola, cimborrio, fachada de las Platerías y Azabachería, encontramos la misma balaustrada, que también sirvió para dividir las torres de las campanas y la carraca del Obradoiro.

BONET CORREA, A., *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1984, pp. 300-301.

Pero será Andrade quen lle dea á cabeceira da Catedral o seu aspecto monumental definitivo con dúas obras de grande importancia que supoñen o triunfo definitivo do Barroco en Santiago: o Pórtico Real e a Torre do Reloxo. O primeiro fora levantado por

Peña de Toro pero refíxoo Andrade nos derradeiros anos do século XVII; a obra remátase en 1700. A complexidade da súa arquitectura está descrita no seguinte texto do profesor Bonet Correa:

TEXTO 3.2.

Compuesto por una portada de cuatro columnas dóricas gigantes, que se levantan sobre un zócalo de recuadrados retundidos, sus órdenes se avanzan formando tres cuerpos verticales de dos plantas... Sobre el entablamento, de triglifos y metopas de retundidos tableros, corre la cornisa que en el ala está coronada por una balaustrada con pináculos, como los del cierre del ábside y cimborrio, que se interrumpe para dejar lugar al balcón de hierro, detrás del cual se levanta un edículo de frontón curvo dentro del cual hay una pesada peana sobre la que, antaño, se recortaba en el cielo una estatua ecuestre del Apóstol. Este edículo o peineta, con un vano entre pilastras decoradas con sargas de frutas y marco de trofeos castrenses, forman el eje central de la portada, en la que, en el cuerpo bajo, se abre la puerta rectangular coronada por un gran escudo de España y frontón curvo, del que penden sargas frutales. Esta calle central está enmarcada por dos estípites gigantes, a su vez decorados con sendas grandes sargas de frutos, enlazadas por una cinta, que en la parte baja se remata con una cruz de Santiago. En los intercolumnios y los tres restantes interpilastrados del Pórtico la fachada se divide horizontalmente por medio de sus ventanas de guarnición de moldurones acodados. En la primera planta las ventanas ostentan medallones ovalados con insignias jacobeanas y el escudo de los arzobispos Carrillo de Acuña y Monroy. En la planta alta, los frontones enrollados de las ventanas se acaban en grandes rosas o florones.

BONET CORREA, A., *La arquitectura...*, p. 385.

Pero a obra mestra de Andrade, aquela na que hoxe se recoñece a cidade de Santiago de Compostela e a que tivo unha influencia perdurable na arquitectura española, é sen dúbida a

Torre do Reloxo (1676-1680). Algúns parágrafos do libro de Bonet Correa poden acercarnos á súa singularidade e influencia futura:

TEXTO 3.3.

Su primer cuerpo es obra medieval, comenzada en tiempos del arzobispo don Rodrigo del Padrón, muerto en 1316, y acabada por su sucesor don Berenguel de Landoira, por lo que el pueblo todavía llama a la torre la "Berenguela"...

En el macizo de este cuerpo medieval Andrade abrió una bella ventana o mirador del lado de la Plaza de la Quintana. Es ésta de arco de medio sobre impostas voladas, jambas de festón vertical de sartas de frutas, todo ello enmarcado en una guarnición a manera de alfiz, ricamente decorado de encintados y ornamentos florales enlazados. Coronando su conjunto hay dos ángeles tenantes con el escudo oval de la Catedral.

Aunque el propio Andrade acabó algunos años más tarde la Torre de las Campanas de la Catedral, luego copiada en la de las Carracas, por Casas y Novoa, la Torre del Reloj fue la que proporcionó a la región el arquetipo que influyó sobre los numerosos campanarios levantados en Galicia desde el último tercio del siglo XVII hasta muy pasada la segunda mitad del siglo XVIII. Los ejemplos que podrían enumerarse son tantos, en obras mayores o menores, dentro de una extensa área, que nos ahorramos la tarea (Poyo, La Esclavitud, Bastabales, Rianxo, etc.). Incluso en obras neoclásicas se acusa su impronta, como las torres de la fachada de la Catedral de Lugo, comenzadas, en 1769, por Julián Sánchez Bort.

La limpieza y el equilibrio de la ponderada Torre del Reloj, tiene una fuerza vertical y ascensional que puede calificarse de espíritu gótico, arte que en Galicia no produjo una sola flecha. Aunque de cuerpos claros y simples geométricamente, por la decoración que los recubre y la disposición de sus volúmenes, es fábrica barroca, inconcebible en manos de un arquitecto clasicista. Ninguna traza de la rigidez y severidad del arte contrarreformista gobierna sus partes y composición. Un deseo de dinamismo, de movimiento

la anima, pese a sus volúmenes simples y nítidos. Ninguna línea horizontal, lo que está en contradicción con las balaustradas que rompen su uniformidad con los templetes y pináculos de sus esquinas, interrumpe las líneas verticales de su ascensión. En ella, Andrade, utilizando cuerpos con composición de progeñie grecorromana, metamorfoseándolos y recubriéndolos de ornamentos menudos, logró el deseo de su maestro Vega y Verdugo, que en su *Informe* decía que nada señalaba mejor un sepulcro que una aguja. De donde sacó Andrade estas formas esbeltas y agudas, es un misterio, si quieren buscárseles antecedentes inmediatos cronológica y geográficamente.

BONET CORREA, A., *La arquitectura...*, pp. 377-383.

4. O OBRADOIRO: XUSTIFICACIÓN E PROXECTO

O programa previsto por Vega y Verdugo vai ter remate na fachada occidental da Catedral, no Obradoiro. E vaino facer de maneira espectacular, dando orixe a unha das mostras máis senlleiras do Barroco arquitectónico hispánico. Moitos son os aspectos que se poden estudar no Obradoiro, e nós ímonos fixar nalgúns dos máis interesantes: a súa xénese, a súa funcionalidade, o seu sentido iconográfico e a súa dimensión escenográfica. Por outra banda, a fachada do Obradoiro pode servir de síntese de todo o barroco compostelán pois nela interviñeron os grandes arquitectos que traballaron ó

servicio do cabido —Peña de Toro, Andrade, Casas Novoa— e é este, xustamente, o aspecto desde o que nós proxectamos estudialo agora: coma un gran crisol no que tradición e modernidade se funden para ofrecer un remate magnífico a ese gran proxecto que foi entrevistado por Vega y Verdugo no seu *Informe* de 1657.

Entre as razóns que xustifican a construción da imponente fachada do Obradoiro podemos cita-las seguintes: económicas, de carácter práctico, propagandísticas, urbanísticas e escenográficas e, en fin, iconográficas. Os dous textos seguintes pónennos na pista dalgunha desas razóns:

TEXTO 4.1.

Junto a razones de tipo económico hubo otras, sin embargo, que tuvieron un carácter meramente funcional o, si se prefiere, de orden puramente pragmático, ya que no se debe olvidar que el interior románico de la Basílica, en su estado originario, se había concebido iluminado con una abundante cantidad de luz que provenía de las muchas ventanas abiertas en sus muros perimetrales y asimismo, por qué no decirlo, de las numerosas horadaciones que Mateo había practicado en el frente occidental que iluminaba, de un modo radiante y frontal, su famosísimo pórtico a la vez que las naves. Sin embargo, el transcurrir del tiempo y las muchas obras que en el templo se ejecutaron conforme a otros criterios diferentes, sobre todo a partir de finales del siglo XV y durante buena parte de la Edad Moderna, a la larga habían supuesto un considerable oscurecimiento del interior del edificio jacobeo, una vez que obras diversas habían obligado a cegar una parte de los vanos originales...

Por consiguiente no cabe dudar que el Templo había visto reducir al mínimo su luminosidad interior, lo que explica que el Cabildo buscase, por todos los medios, que la nueva obra fuese un gran foco de iluminación que devolviese a la Basílica su antiguo esplendor, máxime teniendo en cuenta que el nuevo y áureo tabernáculo que se había levantado “ex novo” años antes parecía exigir, al igual que las propias naves, la incidencia directa de la luz para así resplandecer como una “*ascua de oro*” radiante y sobrenatural.

VIGO TRASANCOS, A., *La fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago*, Electa-Consorcio de Santiago, Santiago, 1996, pp. 41-44.

TEXTO 4.2.

Con todo, ninguna fiesta estaba tan asociada al frente del Obradoiro como cuando la víspera del Apóstol, durante la noche, ardía ante él en toda su intensidad el gran castillo de fábula que, a mayores, se enriquecía con vistosos y muy sonoros fuegos de artificio. Entonces la fachada se convertía en un efímero espectáculo de luz y color y en una esplendente llama ascensional que atronadora por los ruidos de los fuegos, no sólo se elevaba vibrante

hacia los cielos sino que parecía querer proclamar que la fiesta tenía por titular al “Hijo del Trueno”, el otro nombre con el que era invocado el Santo Apóstol.

Todo esto quiere decir que, incluso cuando el viejo Obradoiro no era más que una estrutura antigua y medieval, ya era, de hecho, un auténtico “scaenae frons” que servía de referencia plástica a muchos de los festejos. Por lo tanto, nada tiene de sorprendente que cuando al Renacimiento sucedió otra cultura como la barroca que exaltó más que ninguna otra todo lo que tenía que ver con lo teatral, el frente catedralicio fue visto por el Cabildo como el lugar ideal en donde desarrollar todo su afán megalómano expresado a través de una arquitectura vistosa y llamativa de esencia y vocación escenográfica.

VIGO TRASANCOS, A., *op. cit.*, 44-45.

Agora ben, debemos lembrar que a fachada do Obradoiro non é enteiramente de Casas Novoa pois cando el se fai cargo das obras, en 1738, a fachada occidental ofrecía un aspecto que podía se-lo que mostra o debuxo de Vicente Vigo (lámina 3). A Torre das Campás e o seu estribo dianteiro, que servía de reforzo, estaban xa en pé. Quén traballou nesa torre e en qué medida o fixeron foi obxecto de discusión ata hoxe, como amosa o texto 4.3.

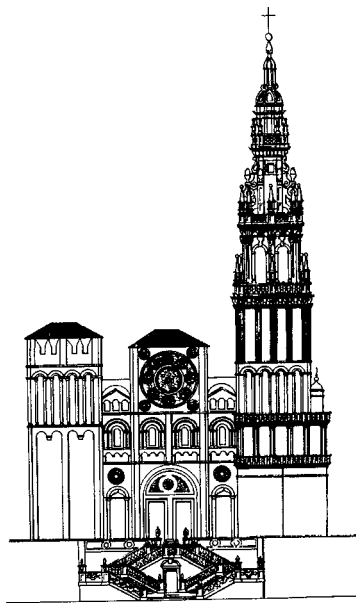


LÁMINA 3
Estado da fachada do Obradoiro en 1737 (debuxo de Vicente Vigo)

TEXTO 4.3.

Sobre esta cuestión, sin embargo, ha habido siempre, hasta la fecha de hoy, una fuerte polémica que dista mucho de haber resuelto de un modo terminante el problema de la autoría. Tres son, de hecho, las teorías que se han formulado. Una, debida al ya fallecido Chamoso Lamas, que pensaba que toda la torre se había contruido entre la fecha indicada (1664) y la de 1672 conforme al plan establecido por Peña con la sola excepción, como es lógico, del cuerpo basamental que siempre mantuvo sus formas románicas; otra, de la que es responsable Bonet Correa, que estima que sólo es de Peña la reforma del alto basamento medieval y el cuerpo arcado superior en donde se disponen las campanas con sus correspondientes balaustradas y remates según se ve en la panorámica seiscentista de Pier Maria Baldi, pero que sería de Andrade y por tanto posterior, de fines del XVII o principios del XVIII, el remate cupulado en que termina la torre hasta la misma cruz. Y finalmente la tercera teoría, esta vez establecida por García Iglesias, que piensa que a Peña sólo le pertenece lo subrayado por Bonet más un coronamiento en "chapitel" que indicaría obviamente la "huella" de Vega y Verdugo en el proyecto del arquitecto.

VIGO TRASANCOS, A., *op. cit.*, p. 29.

Non foi a Torre das Campás a única obra do Obradoiro que Casas debeu respectar no seu proxecto de 1738. Neste sentido o seu mérito non foi só levantar unha fachada digna dunha igrexa do rango apostólico, senón incorporar nela obras anteriores

que deberon ser conservadas e respectadas. O seu proxecto é un magnífico exercicio de integración de numerosos elementos previos de épocas diferentes, que el soubo fundir de xeito maxistral nunha obra que se converteu en rostro da Catedral e en símbolo da cidade.

TEXTO 4.4.

...lo que no se puede negar es que Casas lo que perseguía con su plan era integrar del mejor modo todos los elementos heterogéneos que ya existían; es decir: la escalinata maximiliana y los estribos de la torre de las Campanas, la torre misma en toda su integridad con sus elementos románicos y protobarrocos, la pequeña portada renacentista de la Virgen del Portal,

el propio mirador elevado que se expandía a los pies de las puertas de la Basílica e incluso parte de las estructuras de arranque, también románicas, que constituían el elemento fundamental de la inconclusa Torre de la Carraca, todo con la finalidad expresa de que tantos elementos “extraños” no entraran en discordia y tuvieran al final la unidad requerida. En otras palabras, se pretendía el máximo aprovechamiento de las viejas estructuras para ahorrar gastos innecesarios, sin por ello renunciar a igualar la nueva torre con la antigua y por supuesto, sustituir al completo el frente de Mateo, el llamado “*espejo*”, por otro enteramente nuevo que se adaptara a las formas, necesidades y sensibilidades de la época. Y esto, que fue ciertamente una considerable dificultad de arranque, es lo que Casas resolvió de un modo ejemplar, ya que logró unir tradición con modernidad en un todo unitario en verdad espléndido”

VIGO TRASANCOS, A., *op. cit.*, p. 53.

O proxecto de Casas converteu o Obradoiro nunha fachada-pano imponente que, por unha parte remataba a vella aspiración de Vega y Verdugo de enfeitá-la Catedral e, por outra, cumpría unha importante función urbanística ó servir de fondo escenográfico á praza. Por outra parte debemos valorala busca da integración de materiais e recursos artísticos que leva a cabo Casas, aspecto do que xa fala Vega y Verdugo no seu *Informe*; integración tipicamente barroca e que o cóengo puido aprender na súa viaxe a Roma.

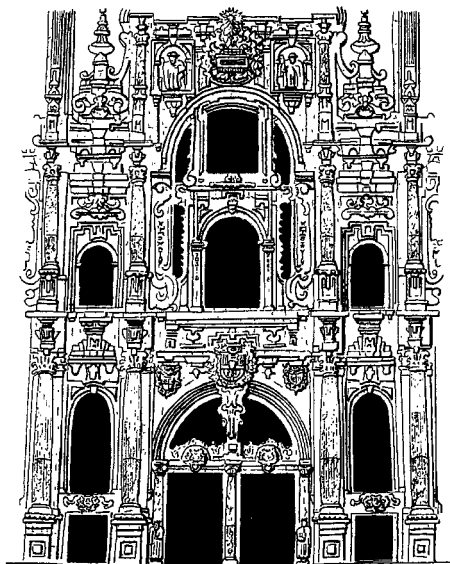


LÁMINA 4

Debuxo do “espejo” do Obradoiro con tódolos seus ocos (Vicente Vigo)

TEXTO 4.5.

Por lo demás no hay duda de que el gran lienzo “del espejo”, Casas lo concibió como un verdadero espectáculo de arquitectura. Cargó el acento, como no, en la imperiosa necesidad que había de iluminar el interior, por lo cual fue preciso convertirlo en una especie de desmaterializada estructura en la que imperan los vanos, todos muy amplios, y los enormes cierres de cristal que así se convierten en protagonistas activos de la fachada. De hecho filtran la luz hacia el interior y, a la vez, la reflejan en el crepúsculo hacia la plaza como si actuaran como auténticos espejos. Cumplen, así, un papel funcional a la par que estético; hasta el punto de que se los puede considerar auténtico y colosal “transparente” que aspira a hacer brillar con sus reflejos dorados el tono sobrenatural que se quiso otorgar a la arrogante fachada.

Ante semejante prodigio de arquitectura teatral debe quedar claro que el programa ansiado por el Cabildo había sido cumplidamente resuelto por el arquitecto de la fábrica. Había sabido integrar de un modo asombroso los distintos materiales utilizados en la fábrica (piedra, madera y cristal), con las estatuas, la decoración en general, el diseño mismo conferido al proyecto y ciertas notas basadas en el color. Pero en este caso el cromatismo no descansaba, como pudiera parecer, en el simple contraste entre el color gristostado de la piedra y el color de la madera o el tono aureoargénteo del cristal, sino en el hecho constatado de que muchos elementos estaban pintados de colores más vivos: de albayalde blanco todas las estatuas y la decoración principal (urna, estrella, nubes, rayos y serafines) que así simularían de mármol resplandeciente por la incidencia de la luz, y de oro brillante todos los objetos metálicos distribuidos por el frente, desde los atributos de los diferentes santos hasta las bolas y cruces de cobre y latón que rematan las torres y el gran coronamiento. Ni que decir tiene que todos estos efectos en buena parte se han perdido por la acción del tiempo, el propio desgaste y la erosión. Hoy, en consecuencia, el Obradoiro es captado por el espectador con un aspecto muy diferente, más neutro todo él y, a la vez, más templado y homogéneo. Por ello creo adecuado recordar aquí el papel que desempeñó en su día el color, siquiera para valorar con más corrección el gusto integrador del Barroco tan característico de su sensibilidad estética”.

O Obradoiro foi definido polos historiadores de moitas maneiras: fachada-pano, arco de triunfo, retablo pétreo, etc. Nós imos pararnos un momento nesta última. Porque efectivamente a fachada de Casas Novoa pode e debe ser estudada coma un retablo en pedra, tanto pola súa forma coma pola súa función. Unha das súas fontes de inspiración foi sen dúbida o retablo da Capela do Pilar, na propia

Catedral, obra tamén de Casas. Esta fachada-pano serviría, por un lado para unha exaltación apoteósica da figura do Apóstolo e por outro como marco para as figuras de santos e santas —un verdadeiro relicario— relacionados coa cidade. Isto obrigou a un cambio no programa iconográfico, que nun principio ía ser máis reducido e centrado exclusivamente na figura do santo titular.

TEXTO 4.6.

Allí (en el proyecto), junto a la imprescindible estatua del Apóstol que preside desde su calada hornacina alta la totalidad del conjunto, sólo se aprecian cuatro ángeles dispuestos en grupos de dos sosteniendo cruces jacobeanas, dos reyes anónimos asimismo orantes a los pies del titular y, ya a un nivel algo inferior, tanto las estatuas de Teodoro y Atanasio, los dos discípulos de Santiago que estaban enterrados con él, como la urna santa iluminada por la estrella y aureola de nubes, rayos y serafines que casi se convierte por tal razón en visión celeste a la vez que en motivo claro de connotaciones heráldicas.

A medida que se levantaba a obra, este programa foi completado con outras seis figuras:

Las dos primeras, que son representación del Zebedeo y María Salomé, es lógico, hasta cierto punto, que allí aparezcan, teniendo en cuenta que se trata de los padres del Apóstol.

Las otras cuatro, en cambio, deben su inclusión en el programa de la fachada atendiendo a razones diversas. La presencia de San Juan Evangelista, por ejemplo, debe verse como refuerzo de lo jacobeano desde el momento en

que era hermano de Santiago el Mayor e hijo asimismo del Zebedeo y Salomé; ello sin olvidar que la Basílica conservaba de él una importante reliquia. También apostólica y masculina era la imagen de Santiago el Menor que hace "pendant" con la del Evangelista pero en el estribo de enfrente. Claro es que se justifica esta vez por ser su "cabeza" otra preciada reliquia de la Catedral, famosa ya desde el propio Medievo, pero en su inclusión en la fachada debió de pesar no poco el hecho de ser Santiago Alfeo el patrono del primer Colegio vinculado a la Universidad que había levantado Fonseca. Por último, las imágenes esta vez femeninas de sendas mártires como son Santa Susana y Santa Bárbara que se encuentran en los ángulos de los dos estribos señalados junto a los apóstoles, viene al caso por ser la primera la patrona de la ciudad y, la segunda, una santa también con amplia devoción popular en Compostela y la tradicional protectora de las "cumbres" de la Catedral en los días de tormenta.

VIGO TRASANCOS, A., *op. cit.*, pp. 91-93.

Este rico programa haxiográfico completábase cunha serie de elementos decorativo-simbólicos cun sentido transcendente, que encontramos nos fustes das columnas e nos lenzos da fachada, alusivos todos eles ó "triunfo" de Santiago e a súa protección dadivosa á sé compostelá: cunchas, cruces, escudos, sartas de froitas.

5. URBANISMO BARROCO ARREDOR DA CATEDRAL DE SANTIAGO

En moitos casos o edificio barroco faise "para ser visto", para ser contemplado por aquel que se achega ou pasa.

No barroco, como ben explicou Maravall, prefírese o sentido da vista como medio de coñecemento e mellor modo de facer chegar a grandes masas as mensaxes que producían máis impacto, aquelas que mellor serven ó poder político e, no caso que estudiamos, ó eclesiástico. Deste xeito establécese unha relación dialéctica entre edificio e espacio: aquel móstrase a través dunha fachada espectacular e esixe un espacio amplo para ser contemplado, espacio que ó tempo dignifica co seu sentido escenográfico. As fachadas barrocas teñen o seu complemento nas prazas que se abren perante elas para o seu mellor gozo. Compréndese polo tanto o

grande interese que ten o estudio do urbanismo barroco, da arquitectura barroca como conformadora da cidade.

En Santiago, este estudio é máis pertinente se cabe pois non hai que esquecer que a morfoloxía que a zona antiga da cidade adquire no barroco é a que conservou en boa medida ata os nosos días. As intervencións arquitectónicas e urbanísticas barrocas en Santiago foron numerosas e importantes en varios puntos da cidade, aínda que non existiu un plan rector como o que podemos encontrar, por exemplo,

na Roma de Sixto V. En varios deses puntos pode estudiarse o compoñente urbanístico da arquitectura barroca pero en ningún deles a intencionalidade e os resultados son tan evidentes e meritorios coma nas prazas que rodean a Catedral. Espacios urbanos que, como levamos visto, se crean agora non só para ornato e gozo da cidade, senón como marcos para a “festa barroca”. A seguir ofrecemos unha serie de textos que nos serven para valorármolos trazos dese urbanismo, a súa funcionalidade e o seu sentido artístico e escenográfico.

TEXTO 5.1.

Si se analizan sus obras puede llegarse al convencimiento de que determinadas normas fueron de especial cuidado de sus artífices. Los diferentes ángulos visuales, la diversidad de puntos de vista y perspectivas con que nuestro ojo capta y valora los perfiles y los volúmenes de los edificios, las articulaciones de los conjuntos y sus juegos de masas y vacíos, los puntos cercanos y remotos, los planos y ángulos escalonados o adicionados, se nos presentan en estudiados y sorprendentes efectos que no puede creerse que son producto de un seguro azar, la consecuencia de su aislada belleza intrínseca, sino la adecuación a un medio, a su coordinación, emplazamiento y ubicación. Su efecto está pensado de acuerdo con el marco, el entorno y las posibilidades del ojo humano, de su movilidad y potencia, de los múltiples y diferentes puntos y lugares en que puede situarse el espectador. Su realidad acusa un agudo sentido de la sensibilidad de lo dimensional. Su imperativo categórico es lo visual.

BONET CORREA, A., “El urbanismo barroco y la plaza del Obradoiro en Santiago de Compostela”, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1959, pp. 215-227.

TEXTO 5.2.

Este tipo de concepción del espacio, muy relacionado con la evolución de los tipos decorativos, y que abandona el carácter barroco a la inserción de *episodios decorativos* muy cualificados, no es sólo específicamente del centro de Europa, ya que en España y América encuentra sus ejemplos quizá más característicos.

Desde este punto de vista, el episodio estructural y decorativo fundamental en la arquitectura española es la *fachada*, que adquiere funciones representativas y propagandísticas de definición de espacios urbanos. No en vano, y refiriéndose a Madrid, Julián Gállego ha podido hablar de un *urbanismo de teatro*. El conjunto grandioso de la *catedral de Santiago de Compostela*, relacionado en sus inicios con el de la Clerecía de Salamanca, recibe portadas tan características como la del *Obradoiro*, obra de don Fernando de Casas y Novoa, la cual, desde su construcción actuó de factor modificante de las relaciones visuales y de jerarquía entre iglesia, plaza y ciudad: el edificio domina ya enteramente el panorama santiagués como anteriormente lo había hecho la *Torre del Reloj*, obra de Andrade (1680), pero ahora con mayor intensidad.

CHECA, F., e J. M. MORÁN, *El Barroco*, ed. Istmo, Madrid, 1982, p. 91.

TEXTO 5.3.

En Compostela arraigó más que en otras ciudades la fiebre de la fiesta. La imaginación de los maestros arquitectos y de los capitulares iniciadores (Ulloa, Vega y Verdugo...) agotó motivos y maneras. En las iglesias, el culto tridentino, la oratoria, las danzas y las loas; en las plazas, los toros, las máscaras y cañas, las sortijas, las cintas, el típico "cendal compostelano", las grandes iluminaciones y, sobre todo, los fuegos de artificio, con la colaboración de Andrade o de Bouzas, porque la pirotecnia es noble arte en ese tiempo...

Son motivo de "celebración" las solemnidades litúrgicas anuales, sobre todo los festejos del Apóstol, que tenían una Cofradía especial fundada en 1564 sólo para la organización de los juegos de cañas y cintas, y las de los

Años santos; pero el gran regocijo barroco ha de ser, como en todas partes, fiesta de circunstancia, variada e imprevista; la entrada o la muerte de un Arzobispo, la de un Rey o su juramento, una canonización, la conclusión de una obra...

FILGUEIRA VALVERDE, J., *op. cit.*, pp. 162-163.

TEXTO 5.4.

La historia de la evolución de la fiesta es también la evolución de la ciudad. Los cambios de estructura y función urbana siguen o se adaptan a los de las ceremonias y regocijos públicos. Del patio del castillo feudal de la época caballeresca y de las ciudades muradas medievales, con pequeñas plazas y estrechos atrios de iglesia, a fines de la Edad Media se pasó a los nuevos espacios de plazas construidas en lo que antes era la salida de las puertas principales de la población. Las plazas mayores todavía irregulares se formaron en la época del último gótico... Con la aparición de la Plaza Mayor regular de Valladolid, que culmina en la de Madrid, se logra un prototipo de Plaza Mayor española.

En la Plaza Mayor es donde tenían lugar los juegos de cañas, las sortijas, las parejas y otros ejercicios de equitación, además de los toros, espectáculo central de las fiestas. Para la mejor visión de los actos se multiplicaron los balcones de las plazas que, con sus tablados a ras de tierra llegaban a alojar enormes multitudes. En las plazas regulares el acomodo resultaba fácil y ordenado. Pero no todas las ciudades disponían de una Plaza Mayor regular. En algunas regiones, como Galicia, existen campos abiertos aptos para ferias y fiestas. La Plaza del Obradoiro de Santiago de Compostela ante la fachada principal de la Catedral, que guarda los restos del Apóstol, el enorme espacio que no llegó a tener su actual estructura hasta fines del siglo XVIII, fue en el barroco un espacio sacro que por su amplitud servía en las grandes solemnidades igual para concentraciones religiosas como para escenario de fiestas profanas. Para alumbrar en la noche su vasta área se encendían hogueras gigantescas. Cuando Fernando de Casas y Novoa levantó, en 1737, el famoso espejo o fachada barroca del templo del Apóstol, le proporcionó a la

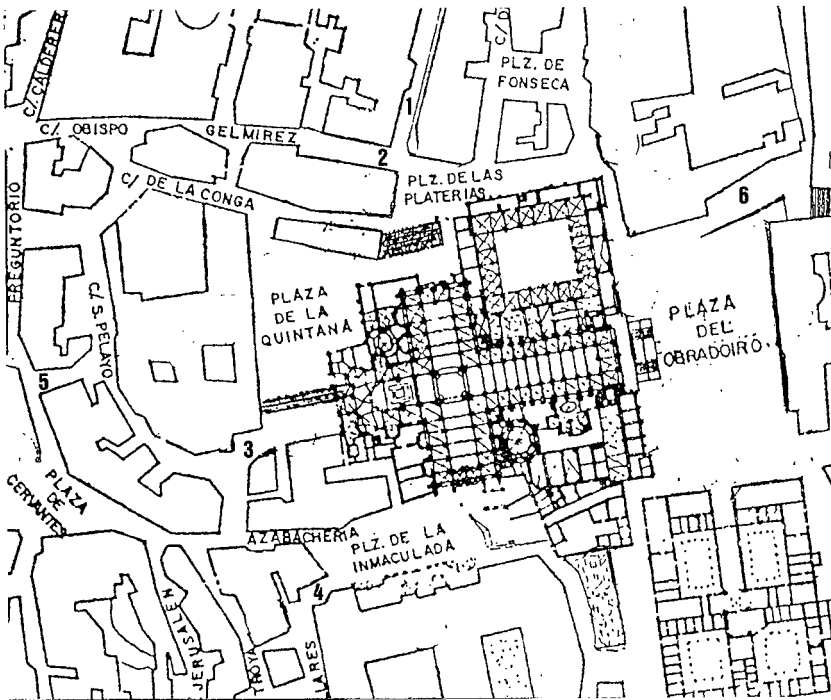
plaza una especie de telón de fondo frente al verde paisaje de la lejana Mahía, en espera de que se cerrase el abierto horizonte con la mole del neoclásico palacio de Rajoy.

BONET CORREA, A., "Arquitecturas efímeras, Ornatos y Máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca", en DíEZ BORQUE, J. M^a, *Teatro y fiesta en el Barroco*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1986, pp. 60-62.

LÁMINA 5: Perspectivas barrocas da Catedral de Santiago de Compostela

1. Rúa do Vilar: Torre do Reloxo.
2. Rúa Xelmírez: ángulo entre o Claustro e a Torre do Tesouro.
3. Vía Sacra: peche da cabeceira da Catedral, Torre do Reloxo e Casa do Cabido.
4. Campás de San Xoán: Torre da Carraca.
5. Canella de San Paio: Torre do Reloxo.
6. Avenida de Raxoi: fachada do Obradoiro

Elaborado a partir das obras de Bonet Correa citadas no texto e de Martín González, J. J., "Perspectivas Barrocas de Santiago de Compostela", en *Goya*, 1964.



6. ACTIVIDADES

Seguindo a orde do texto propóñense a continuación unha serie de actividades que permiten avalialo grao de comprensión e asimilación de cada texto e do documento no seu conxunto por parte do alumnado, así como detecta-las dificultades que poidan xurdir á hora de poñer en práctica este traballo. As sinaladas coa letra A son actividades destinadas á aula mentres que as acompañadas coa letra V deben realizarse na visita a Santiago, unha vez feitas as primeiras.

APARTADO 1:

1.1. {A}: ¿Que dúas teses aparecen neste texto sobre as razóns do cabido para impulsa-la remodelación da Catedral de Santiago no século XVII?

1.2. e láminas 1 e 2 {A}: ¿Que reformas se advirten como necesarias nas palabras e debuxos de Vega y Verdugo? ¿Que razóns as xustifican?

1.3. {A}: ¿Que fontes económicas permiten acomete-lo programa arquitectónico previsto por Vega y Verdugo? ¿Que outras razóns culturais e cerimoniais inflúen no ritmo das obras?

APARTADO 2:

2.1. e 2.2. {A}: ¿Que novos espazos se crean arredor da Catedral nos séculos XVII e XVIII? ¿Cales son as

súas funcións? ¿Que consecuencias tiveron na configuración urbana da cidade?

APARTADO 3:

3.1. {V}: Ler este texto diante da cabeceira da Catedral, identifica-las obras de Vega y Verdugo e Peña de Toro e sinala-los elementos máis característicos da súa linguaxe arquitectónica. Fixarse igualmente nas reformas posteriores de Andrade.

3.2. {V}: Ler este texto de Bonet Correa e identifica-los elementos arquitectónicos do Pórtico Real.

3.3. {A}: Cita-los trazos principais, o significado e a transcendencia arquitectónica da Torre do Reloxo.

APARTADO 4:

4.1. e 4.2. {A}: ¿Que dous tipos de razóns encontramos nestes textos como xustificación da reforma do Obradoiro no século XVIII?

4.3. {A/V}: Resume as diferentes teses sobre a autoría da Torre das Campás, identificando as partes atribuídas a cada arquitecto.

4.4. {V}: Identificar *in situ* os elementos previos que Casas tivo que integrar no seu proxecto. Valorar esa síntese entre tradición e modernidade.

4.5. e lámina 4 (A/V): ¿Que recursos arquitectónicos e pictóricos utiliza Casas Novoa no Obradoiro? ¿Con que finalidade?

4.6. (A/V): Sintetiza o programa iconográfico da Fachada do Obradoiro e a súa evolución.

APARTADO 5:

5.1. e 5.2. (A): Facer unha síntese dos trazos máis interesantes do urbanismo barroco en Santiago de Compostela.

5.3. e 5.4. (A): Establece-las relacións entre urbanismo e festa barroca, tanto no seu aspecto sacro coma profano.

Lámina 5 (V): Observar e fotografar-la Catedral desde os lugares indicados no plano.

7. BIBLIOGRAFÍA CITADA

Bonet Correa, A., "El urbanismo barroco y la plaza del Obradoiro en Santiago de Compostela", *Archivo Español de Arte*, 1959.

— *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1984.

Checa, F., e J. M. Morán, *El Barroco*, Madrid, Ed. Istmo, 1982.

Díez Borque, J. M^a, *Teatro y fiesta en el Barroco*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986.

Filgueira Valverde, J., *Historias de Compostela*, Vigo, Ed. Xerais, 1982.

García Iglesias, X. M., *A catedral de Santiago e O Barroco*, Santiago de Compostela, COAG, 1990.

Martín González, J. J., "Perspectivas Barrocas de Santiago de Compostela", *Goya*, 1964.

VV. AA., *Proyecto y ciudad histórica*, Santiago de Compostela, COAG, 1977.

Vigo Trasancos, A., *La fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, Electa-Consorcio de Santiago, 1996.



PERSPECTIVAS DO FUTURO PROFESOR DE SECUNDARIA DIANTE DOS MEDIOS DIDÁCTICOS

Manuela Raposo Rivas

Universidade de Vigo

María do Carmen Sarceda Gorgoso

Universidade de Santiago de Compostela

María M. Sanjuán Roca

Universidade de Santiago de Compostela

1. REFERENTES TEÓRICOS

Da preocupación por unha axeitada integración curricular dos medios e recursos tecnolóxicos na aula, e das dificultades que estes novos elementos xeran, xorde o traballo que aquí presentamos.

Ó mesmo tempo, son múltiples as investigacións que sobre esta temática se realizan, tanto no noso país como en ámbitos internacionais. En España, durante as últimas décadas, a investiga-

ción sobre medios vén desenvolvéndose desde diferentes perspectivas.

Neste senso, Gallego (1996) realiza unha interesante revisión sobre as liñas de investigación en tecnoloxía educativa, elaborando unha proposta de reorganización de enfoques á hora de investigar sobre medios didácticos. Esta proposta é a que asumimos como referente para desenvolve-lo noso estudo, como máis adiante matizaremos. A dita proposta estrutúrase tomando como base os seguintes puntos:

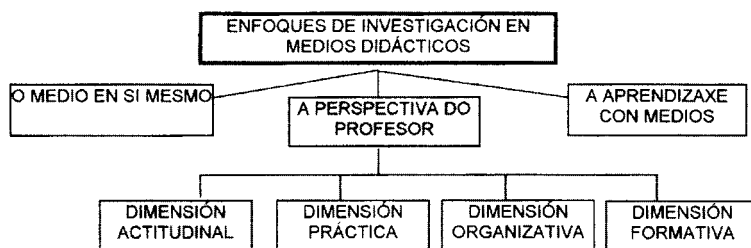


Gráfico 1. Enfoques de investigación en medios (elaborado a partir de GALLEGO, 1996)

No enfoque sobre o *estudio do medio en si mesmo*, trataríanse os aspectos relativos ó deseño e avaliación de programas (*software, hardware e courseware*). Co enfoque *da aprendizaxe con medios*, realizaríase a investigación desde unha perspectiva cognitiva, deseñando estudos sobre motivación, actitudes e expectativas do alumnado e sobre o custo da aprendizaxe.

En canto ó enfoque *didáctico-curricular*, é dicir, a análise dos medios desde o punto de vista do profesor, recolleríanse cuestións *actitudinais, prácticas, organizativas e formativas*. Vexamos a qué se refiren cada unha delas:

1. As cuestións *actitudinais* fan referencia á análise de opinións, valoracións e percepcións dos medios por parte dos profesores, (Castaño, 1994; Gallego, 1994).

2. As cuestións *prácticas* céntranse nas decisións sobre a selección, uso e avaliación de medios por parte dos profesores, e no seu coñecemento e acción con e sobre os medios (Area, 1991; Cabero, 1992; Area e Correa, 1992).

3. As cuestións *organizativas* están dirixidas á análise do impacto dos medios na organización da escola: reorganiza-las interaccións e o ambiente físico da aula e influír nos contextos de aplicación (Pitt, 1993; Plomp e Pelgrum, 1992).

4. Por último, as cuestións *formativas* preocupáanse pola análise de estratexias de formación e desenvolvemento profesional do profesorado en medios de ensino, tanto en formación inicial coma en servicio (Montero e Vez, 1992; Cebrián, 1993; Cabero *et. al.*, 1994).

Dentro deste último enfoque referido á investigación a través do estudio didáctico-curricular dos medios, consideramos interesante a proposta de Castaño (1994) en relación cos aspectos actitudinais. Este autor realiza un estudio co obxecto de analiza-las actitudes que teñen os profesores do ciclo superior de EXB e ensino medio cara ós medios didácticos. Segundo os resultados obtidos nesta investigación, establece cinco perfís de profesores caracterizados polo seu nivel de coñecemento ou descoñecemento sobre os medios na aula. Son os seguintes:

1. Coñecemento e utilización do ordenador e a informática.

2. Coñecemento e utilización dos medios audiovisuais. A importancia da formación e da organización dos recursos.

3. Coñecemento e utilización dos medios audiovisuais.

4. Descoñecemento / rexeitamento do ordenador.

5. Rexeitamento e indiferencia.

Considerando agora os estudos feitos sobre o uso específico dalgún dos medios, destacamos fundamentalmente os realizados sobre o ordenador na aula, por ser na maioría dos casos o medio de máis recente incorporación á vida do centro. Nesta liña, Wiske (1988) recolle no seu estudio, entre outros aspectos, os relacionados coa forma que teñen de empregar e cómo lles gustaría utiliza-los ordenadores ós profesores estadounidenses de distintos niveis. De tódalas conclusións que realiza Wiske, as máis significativas e extrapolables ó noso tema neste traballo son as seguintes:

Gran parte dos profesores consideran os procesadores de texto, as bases de datos e outro *software* de aplicación como de moita axuda para preparar-las clases e materiais de ensino.

Dentro da aula, distínguense dúas aplicacións xerais da utilización do ordenador: como obxecto de estudio e como unha ferramenta para o ensino e a aprendizaxe das diferentes materias dentro do currículo.

A tecnoloxía inflúe no currículo escolar, en canto que permite presentar ideas doutro xeito, representar e manipular de forma máis concreta conceptos abstractos... En definitiva, os profesores senten que poden incluír no seu ensino novos tópicos e explicar

aqueloutros máis tradicionais de forma máis detallada.

No noso estudio veremos que estas características que Wiske identifica para profesores en exercicio, se manifestan tamén no caso do profesorado en formación inicial.

Na mesma liña de Wiske no noso país destacan, entre outros, os traballos de Gallego e León (1991) sobre as necesidades de formación dos profesores de EXB e ensinanza media en informática, así como Alonso (1992) e Gallego (1994) sobre a utilización do ordenador que fan os profesores destes niveis educativos.

Para concluír este apartado debemos sinalar que son numerosos os estudos e prácticas educativas que poñen de manifesto a estreita relación existente entre a tecnoloxía educativa e a formación do profesorado, en xeral, e entre o uso e integración dos distintos recursos tecnolóxicos no currículo e as funcións, roles, expectativas ou problemas dos docentes, en particular.

Gerlach (1984), nun estudio xa clásico sobre as tendencias de investigación en tecnoloxía educativa, considera que os aspectos fundamentais para tratar en relación con esta temática poderíanse organizar sobre as seguintes cuestións: *¿que coñecemos?*, *¿que descoñecemos?* e *¿onde imos?*. No estudio que aquí presentamos

indagamos sobre as dúas primeiras cuestións, adaptándoas ó contexto particular no que se realiza e tentando indagar cómo adquiriron os coñecementos sobre os medios os futuros profesores de secundaria.

2. DESCRIPCIÓN DO ESTUDIO

A pretensión do estudio realizado era coñecer as visións, percepcións e concepcións previas que o alumnado do curso de aptitude pedagóxica do Instituto de Ciencias da Educación da Universidade de Santiago de Compostela —futuros docentes de secundaria en formación— posúen sobre as potencialidades dos medios nos contextos de ensino-aprendizaxe. O contexto específico no que se leva a cabo o dito estudio é o Seminario de Deseño e Desenvolvemento Curricular (de 20 horas de duración).

O feito de que sexan docentes en formación resulta importante, desde a nosa perspectiva, por dous motivos fundamentais:

1^a) Os enquisados van ser futuros profesores e nas súas carreiras non recibiron formación sobre ningún

aspecto relacionado co ámbito educativo, motivo polo que as preconcepcións que manifesten poden ser máis significativas.

2^a) Dentro dos obxectivos formulados para o Seminario figura o de “deseñar e elaborar unidades didácticas”. Tendo en conta que unha axeitada integración curricular dos medios esixe a súa consideración no deseño e planificación da actividade docente, é necesario que, aínda de forma sucinta debido á breve duración do seminario, se intente responder as demandas formuladas polos alumnos como futuros docentes en relación cos medios.

2.1. Características da mostra

A mostra está composta por 213 alumnos e alumnas do curso de aptitude pedagóxica pertencentes a diferentes carreiras, o que supón un 10 % do alumnado total.

Na seguinte gráfica presentámola porcentaxe dos alumnos que responderon ó cuestionario segundo as titulacións de orixe, e que foron reagrupadas en función da didáctica específica á que se adscriben:

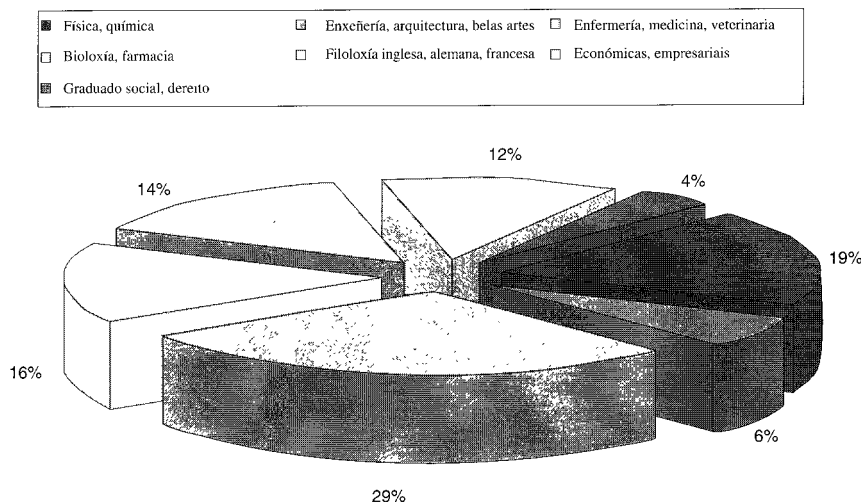


Gráfico 2. Titulacións dos suxeitos da mostra

Segundo podemos observar na gráfica, a maior porcentaxe de participantes pertence ás titulacións de enfermería, medicina e veterinaria (un 29 %), seguidos dos de física e química (un 19 %) e bioloxía e farmacia (un 16 %). Estes datos amosan unha presenza significativa dos titulados nas tradicionalmente chamadas “carreiras de ciencias”.

A idade dos enquisados atópase entre os 20 a os 46 anos, e é o intervalo de 23 a 28 anos o que comprende maior número de suxeitos (o 68,54 %). Este dato resultaba previsible xa que os alumnos na súa maioría acaban de licenciarse ou diplomarse.

2.2. Instrumento empregado para a recollida dos datos

Para a recollida de datos construímos e aplicamos unha enquisa que consta de 29 ítems e que, con preguntas abertas e pechadas, indaga sobre as actitudes, conceptos previos, experiencia vicaria, crenzas, predisposición e valoración que os futuros profesores de secundaria posúen acerca do uso dos medios na aula.

Con esta enquisa preguntamos sobre o vídeo, o ordenador, o retroproector, o proxector de diapositivas, o proxector de opacos e o casete mediante ítems xerais referidos a tódolos medios, e ítems específicos que

recollen cuestións concretas sobre algún deles.

Dentro destes ítems específicos merecen unha especial atención os referidos ó ordenador (ítems 19 a 23) pois cos resultados obtidos confirmámo-las consideracións de Wiske (1988) que mencionamos anteriormente.

2.3. Análise dos resultados obtidos

Os datos ós que nos referiremos neste traballo organízanse en cinco grandes categorías:

I. Valoración da utilización dos medios vista (experiencia vicaria) tomando como base a súa traxectoria como estudante. Isto englobaría:

- A frecuencia de uso na súa experiencia previa.
- O uso deste medio nas diferentes materias.

II. Importancia dos distintos medios segundo a valoración global do medio.

III. Utilización dos medios, con referencias a:

- Contexto de utilización.
- Condicións de uso.

IV. Grao de dominio no seu manexo técnico e didáctico.

V. Necesidade de formación específica en relación cos medios.

A continuación detémonos na análise de cada un destes aspectos.

I. Valoración da utilización vista (experiencia vicaria)

O primeiro aspecto sobre o que se preguntou ós futuros docentes de secundaria facía referencia á valoración da utilización dos medios que viran ó longo da súa vida escolar, é dicir, a través da súa experiencia vicaria, das lembranzas. Somos conscientes de que nesta cuestión, por se estar referindo ós recordos, foron moi selectivos informando soamente daquilo que con máis nitidez tiñan presente.

Os datos obtidos foron os que se recollen no seguinte gráfico:

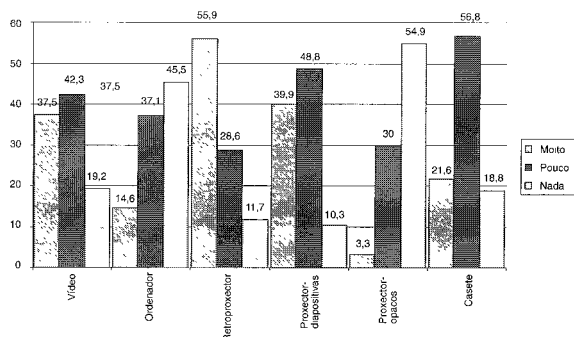


Gráfico 3. Experiencia vicaria no uso dos medios

Á vista dos resultados, sabemos que o retroproyector é o medio cara ó cal os alumnos manifestan unha maior familiaridade ó longo da súa traxectoria como estudantes. Con pouca diferenza séguenlle o proyector de diapositivas e o vídeo.

Por outra banda, destaca a falta de uso do proyector de opacos, respecto do que un 84,9 % dos entrevistados sinala non o empregar NADA (54,9 %) ou POUCO (30 %). É interesante resalta-lo feito de que os alumnos que valoran ese uso como MOITO (un 3,3 %) ou POUCO pertencen na súa totalidade ás licenciaturas de farmacia e física, o cal pode ser indicador de que é precisamen-

te no nivel universitario, e non noutros inferiores, onde o proyector de opacos empeza a ser empregado polos docentes no desenvolvemento das súas clases.

Tamén, e en relación con esta experiencia vicaria, consideramos importante atender a dous niveis diferentes de uso: o *para qué* viron empregarlos medios, e *en qué materias* eran empregados.

A información obtida en relación co “para qué” da utilización dos medios, isto é a finalidade do seu uso, foi recollida a través dunha pregunta aberta, e establecéronse posteriormente as seguintes categorías de resposta:

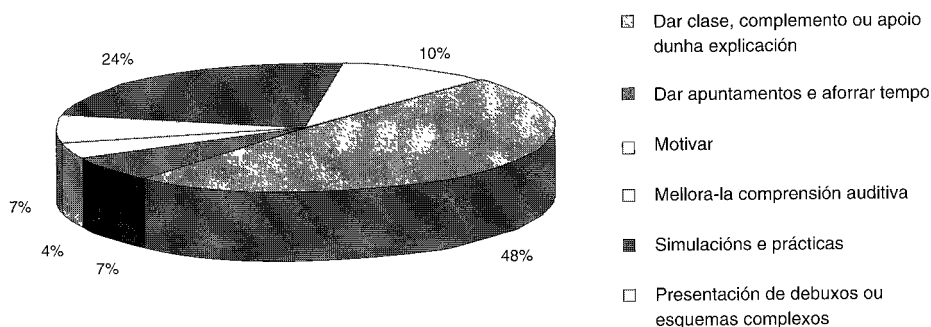


Gráfico 4. Para qué viron usa-los medios

Cos resultados obtidos podemos afirmar que a función dos medios, segundo a experiencia vicaria dos futuros docentes de secundaria, céntrase fundamentalmente na súa utilización como apoio das explicacións dos profesores, así como para a realización de prácticas (45 % e 24 % respectivamente). Outros aspectos que se sinalan fan referencia á presentación de debuxos ou esquemas complicados ou para mellora-la comprensión auditiva (este último, sobre todo, no caso do casete).

É destacable a experiencia manifestada polos alumnos do CAP (Curso de Aptitude Pedagóxica) no que se refire á posibilidade dos medios centrada en aforrar tempo, o que pode asociarse a unha maior rapidez e axilidade na transmisión de contidos. Isto podería

indicar que os docentes delegan algunhas das súas funcións nos medios tecnolóxicos, en vez de empregalos como apoio na súa actividade.

Verbo das materias en que eran utilizados, podemos constatar que se centran basicamente naquelas propias da carreira universitaria, apreciándose unha ausencia case total na utilización dos medios tecnolóxicos en niveis inferiores da escolarización. Se a este dato lle axuntámo-los resultados reflectidos no gráfico anterior no que viamos como a función dos medios se centraba sobre todo nunha axuda para as explicacións, podemos concluír que a dificultade crecente dos contidos tratados na escola leva parella unha maior necesidade de utilización dos medios.

II. Importancia dos distintos medios en relación coa valoración global

Directamente relacionado coa experiencia previa cos diferentes

medios tecnolóxicos, valórase a importancia atribuída a cada un deles. As respostas dadas polos alumnos distribúense tal e como se mostra no seguinte gráfico:

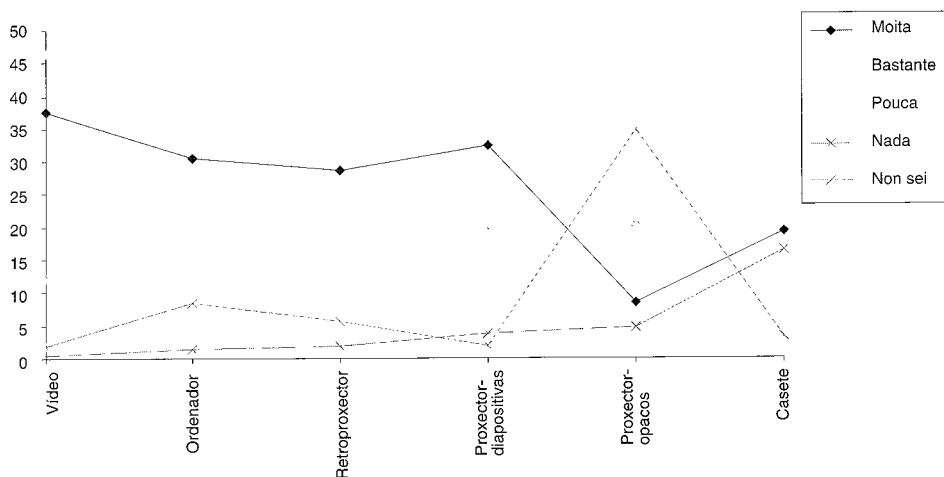


Gráfico 5. Importancia atribuída ós distintos medios

Como podemos apreciar, os medios cos que os docentes en formación tiñan unha maior experiencia, aínda que vicaria, son ademais considerados como os máis importantes. Desta forma, o vídeo é o medio máis valorado polos futuros docentes (o 94,1 % confírelle moita ou bastante importancia), xunto co proxector de diapositivas (73,7 %) e o retroproyector (76,2 %). É destacable o feito de que o ordenador, medio co que os alumnos non tiveron practicamente contacto nos seus contextos de ensino-aprendizaxe,

aparece agora como un dos medios ó que lle atribúen unha grande importancia á hora da súa utilización na aula. Desta maneira un 72,8 % considera que esta importancia é MOITA ou BASTANTE.

Na outra banda, con NINGUNHA ou POUCA importancia, destaca o casete e o proxector de opacos. Este último, correlativamente coas respostas dadas anteriormente, é incluso descoñecido xa que o 34,7 % afirma non saber valora-la súa importancia.

III. Utilización dos medios: contexto e condicións de uso

Neste epígrafe establecemos unha análise comparativa entre dous dos medios mellor valorados: o retroproxector e o vídeo. Para facilita-la

lectura dos resultados agrupámo-las valoracións máis altas e as máis baixas en dúas únicas categorías, que dan resposta a ítems referidos ó medio como transmisor de información, como apoio á explicación e como elemento motivador.

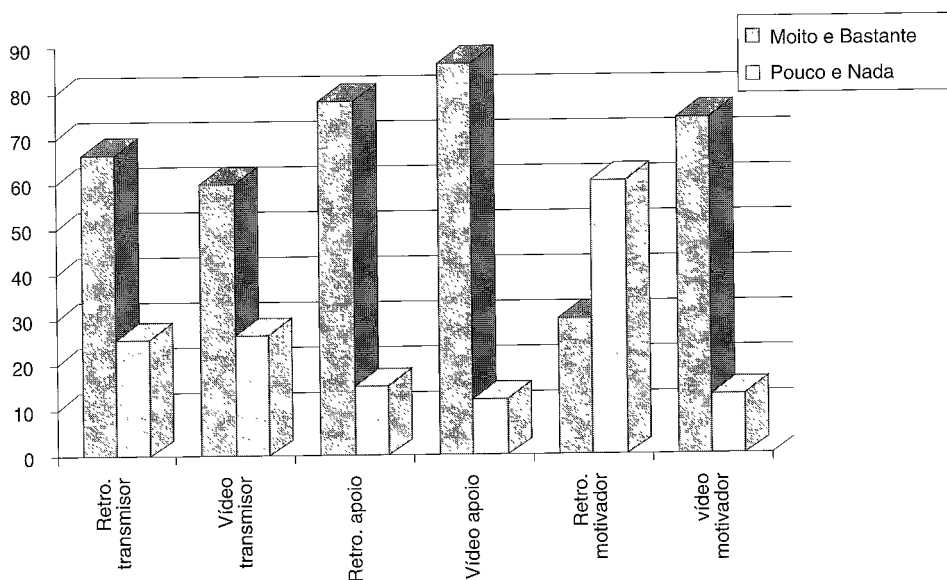


Gráfico 6. Comparación entre o vídeo e o retroproxector

Como se pode ver, as funcións de “apoiio á explicación” e de “transmisión e información”, son os aspectos para os que ambos serían máis utilizados. Hai que sinalar tamén que maioritariamente a función de apoio primaria sobre a de transmisión, o que pode

indicar que os medios son usados como unha axuda para o profesor e non como o seu substituto.

Así mesmo, son destacables as diferencias claramente establecidas polos participantes en relación coa

función “motivadora” do vídeo e do retroproector. Así, mentres que o vídeo é considerado como “moi motivador” (segundo o 74 % dos alumnos), non sucede o mesmo no caso do retroproector, do que un 60,5 % indica que é POUCO ou NADA motivador.

No que se refire a aqueles aspectos que a xuízo dos futuros docentes poden condiciona-la selección e

utilización do ordenador como medio empregado cos alumnos, sinálanse: os obxectivos formulados, a idade dos alumnos, o espacio no que se vai emprega-lo medio, o tamaño do grupo e o tema que se trate.

A valoración que lle atribúen á importancia destes factores móstrase no seguinte diagrama de barras:

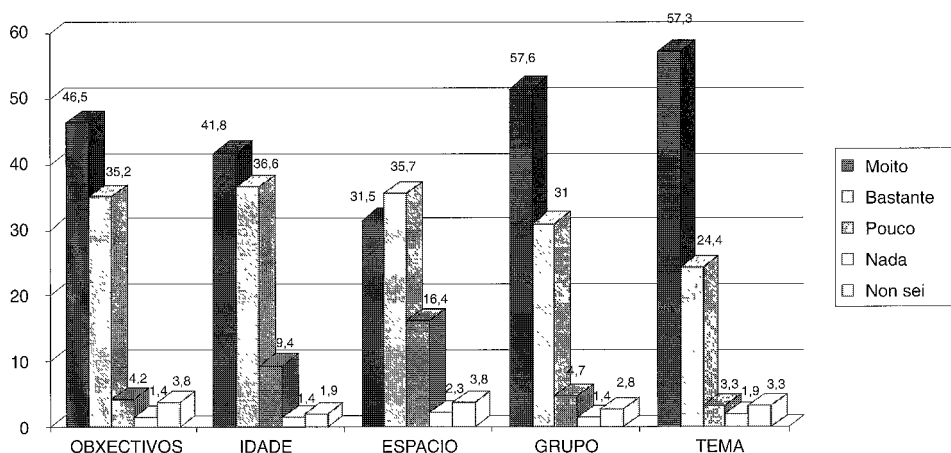


Gráfico 7. Factores que afectan á selección de medios

O factor que maior importancia ten para a utilización dos diferentes medios na aula é, segundo o 57,3 % dos alumnos, o tema explicado. En segundo lugar, consideran como aspectos relevantes o tamaño do grupo (o 51,6 %) e os obxectivos (o 46,5 %).

Pola contra, ó factor que menos importancia se lle atribúe é o espacio, do cal un 18,7 % opina que condiciona pouco ou nada (16,4 % e 2,3 % respectivamente) a utilización dun determinado medio na aula.

IV. Grao de dominio no manexo técnico e didáctico

Ó preguntarlles ós participantes do estudio sobre o nivel de manexo

técnico e didáctico que posúen dos distintos medios, obtivémo-las respostas que aparecen reflectidas na gráfica seguinte:

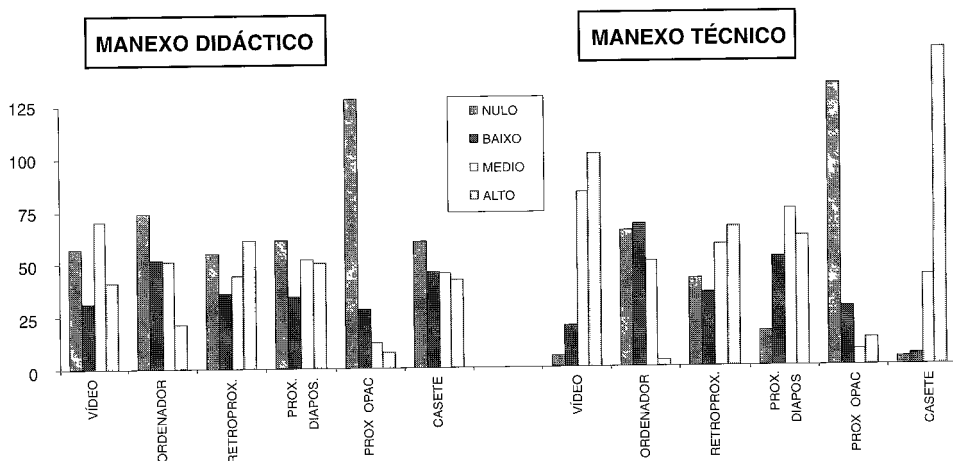


Gráfico 8. Manexo didáctico e técnico dos distintos medios

As diferencias entre o manexo técnico e o didáctico son evidentes con respecto a tódolos medios, excepto no caso do retroproxeutor en que o valor MEDIO é utilizado tanto referíndose a un manexo coma ó outro. O proxeutor de opacos presenta esa mesma coincidencia pero con respecto ó baixo coñecemento do manexo. O vídeo é o medio que se presenta con menor dificultade didáctica para os alumnos do CAP, seguido do retroproxeutor e do proxeutor de diapositivas; mentres que respec-

to ó casete destaca o seu alto manexo técnico e o seu baixo manexo didáctico.

V. Necesidade de formación específica en relación cos medios

Directamente relacionado co grao de dominio dos medios podemos destaca-las respostas dos alumnos referidas á necesidade ou non dunha formación específica para a utilización destes medios tanto técnica como didacticamente:

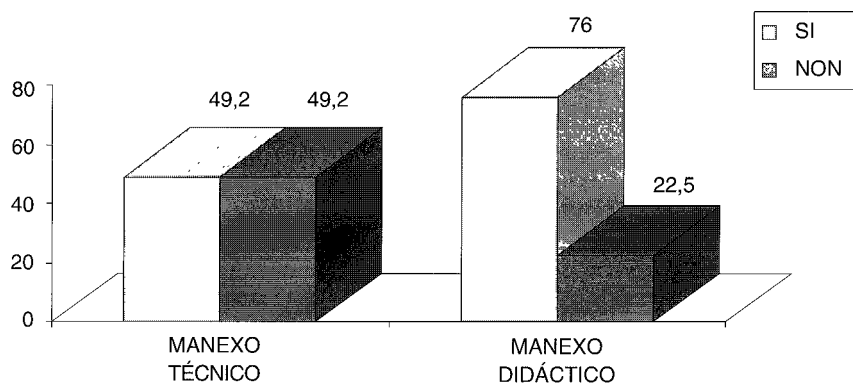


Gráfico 9. Formación para o manexo técnico e didáctico

Como pode verse, hai unha total coincidencia con respecto á necesidade de formación técnica dos medios. Os futuros docentes consideran en igual medida a demanda ou non desta formación (o 49,2 % responde afirmativa e negativamente). Este feito podería vir explicado pola importancia que estes medios teñen na sociedade actual, razón que sustentaría o feito de que os alumnos posúan xa a formación necesaria para a súa utilización como usuario fóra dos contextos docentes.

Con relación ás destrezas didácticas preséntanse datos máis diferen-

dos; destacan claramente os que opinan que “si” é necesaria unha formación específica (o 76,1 %). Isto pode indicar unha especial sensibilización dos futuros profesores cara ás tarefas docentes e a súa necesidade de formación específica. Constatamos así mesmo o interese polos medios tecnológicos e o seu uso dirixido á mellora da calidade do ensino.

Ó preguntar sobre os contidos que consideraban necesarios para a súa formación na utilización de medios, as súas respostas foron as seguintes:

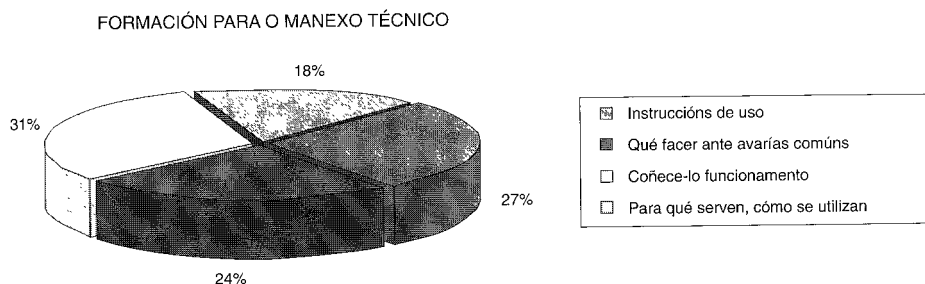


Gráfico 10. Contidos na formación técnica para a utilización de medios

É evidente que tanto as instrucións de uso como o conseguinte coñecemento do funcionamento son os aspectos que máis preocupan como posibles usuarios ós futuros profesos-

res; sen embargo a menor puntuación céntrase nas calidades propiamente ditas do medio e as súas posibles aplicacións ("eles xa saben para qué os queren").

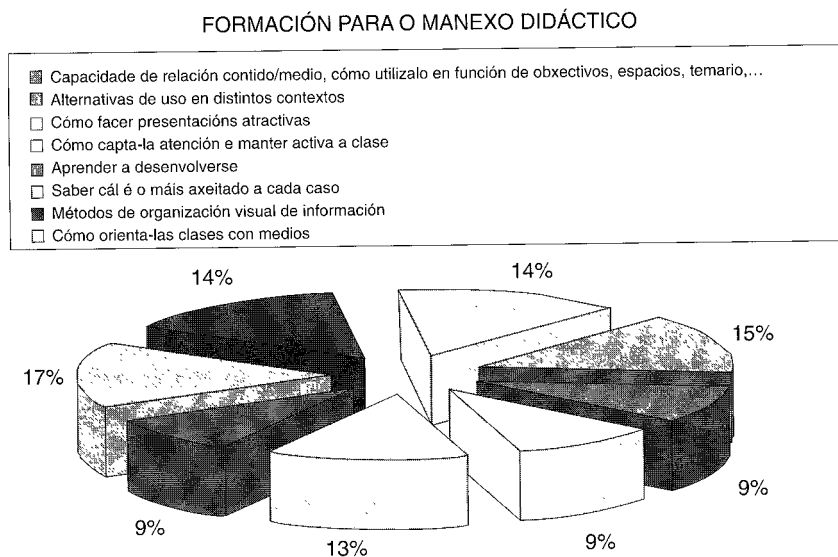


Gráfico 11. Contidos na formación didáctica para a utilización de medios

Os alumnos do CAP amósanse "preocupados" pola selección do medio axeitado a cada situación (o 17 %). Esta temática é sobre a que se fai maior fincapé e aparece como integradora doutros contidos que tamén destacan, tales como: a orientación da clase con medios, a relación ou inserción dos medios dentro dun currículo, o modo de utilizalos para motivalo alumnado sen ser simplemente o "aforrar tempo" do que xa falaran con anterioridade, etc.

Para rematar temos que destacar a actitude positiva do futuro profesorado de secundaria ante a utilización dos medios na aula, a pesar de que hoxe en día moi poucos centros contan cos medios que sería desexable.

Cómpre sinalar tamén que coincidimos cos alumnos enquisados na necesidade de incluír na súa formación predocente aspectos referidos ó uso dos medios en contextos de ensino-aprendizaxe. Esperemos que coa reforma do CAP e a progresiva implantación do CCP se poida suplir esta deficiencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, C.: *Lecturas, voces y miradas en torno al recurso informático en un centro de Secundaria*, tese de doutoramento, Universidade de Barcelona, 1992.
- Area, M.: *Los medios, los profesores y el curriculum*, Barcelona, Sendai, 1991.
- Area, M., e A. D. Correa: "La investigación sobre el conocimiento y actitudes del profesorado hacia los medios: Una aproximación al uso de medios en la planificación y desarrollo de la enseñanza", *Curriculum*, 4, 1992, 79-100.
- Cabero, J.: "Análisis, selección y evaluación de medios didácticos", *Curriculum*, 4, 1992, 25-40.
- "La investigación en medios de enseñanza: Propuestas para la reflexión en el aula", en AA. VV.: *¿Cómo enseñar y aprender la actualidad?*, Huelva, Grupo Pedagógico Andaluz "Prensa y Educación", 1994, 109-116.
- Camacho, S.: "Formación del Profesorado y Nuevas Tecnologías", en Rodríguez Diéguez, J. L., e O. Sáenz, (coords.): *Tecnología Educativa. Nuevas Tecnologías aplicadas a la Educación*, Alcoy, Marfil, 1995, 413-442.
- Castaño, C.: *Análisis y evaluación de las actitudes de los profesores hacia los medios de enseñanza*, Bilbao, Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, 1994.
- Cebrián, M.: "La formación permanente del Profesorado desde la autoproducción conjunta de materiales didácticos", *Curriculum*, 6-7, 1993, 227-240.
- Gallego Arrufat, M. J.: *La práctica con ordenadores en los centros educativos*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1994.
- *La Tecnología Educativa en acción*, Granada, Force-Universidad, 1996.
- Gallego Arrufat, M. J., e M. J. León: "La formación del profesor en el uso de los ordenadores en los centros educativos", en López, J. e B. Bermejo (coords.): *El centro educativo. Nuevas perspectivas organizativas*, Sevilla, GID, 1991, 575-585.

- Gerlach, V. S.: "Trends in instructional technology research", en Brown, J. W. e S. N. Brown (eds.): *Educational Media an Technology Yearbook*, Littleton, Colorado, Libraries Unlimited, 1984, 21-29.
- Montero, M. L., e J. M. Vez: "La elaboración de materiales curriculares y el desarrollo profesional de los profesores", *Curriculum*, 4, 1992, 131-141.
- Pitt, M. J.: "What is missing from de computer laboratory?", *British Journal of Educational Technology*, 24 (3), 1993, 165-170.
- Plomp, T., e W. J. Pelgrum: "Restructuring of schools as a consequence of computer use?", *International Journal of Educational Research*, 19(2), 1992, 185-195.
- Wiske, M. S., *et.al.*: *How Technology affects teaching*, Washington, Office of Educational Research and Improvement, 1988.



ELABORACIÓN DE MAQUETAS: UN RECURSO DIDÁCTICO INTERDISCIPLINAR

3º ciclo de Primaria e ESO

Javier Fernández González
CEFOCOP. Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN

O modelo de escola actual propugnado pola Reforma está caracterizado por unha serie de particularidades que o diferencian do sistema educativo anterior: a organización do currículo por áreas e o seu enfoque metodolóxico integrador, son dous aspectos clave para o seu entendemento. Así, os contidos das diferentes áreas deberán estar integrados, de forma interdisciplinar, arredor dun eixe globalizador.

Este carácter globalizador "debe partir de realidades significativas para os alumnos e alumnas, de temas de traballo que contemplan a complexidade con que no seu mundo aparecen os feitos e os acontecementos, para despois pasar a unha reflexión dos mesmos e ás pertinentes análises que fagan posible, ó seu nivel, unha explicación axustada desa realidade" (*Diseño Curricular Base de Educación Primaria da Consellería de Educación e Ordenación Universitaria*).

Así mesmo, "os núcleos, centros de interese ou unidades didácticas que organizan os contidos deben partir dos intereses dos alumnos e alumnas, escollendo situacións contextualizadas na súa experiencia, co dobre propósito de que poidan establecer múltiples relacións significativas entre o que saben e as novas aprendizaxes e de que haxa unha motivación para abordalas" (*Diseño Curricular Base de Educación Primaria da Consellería de Educación e Ordenación Universitaria*).

A actividade de expresión plástica que a continuación se expón trata de servir como centro de interese para trata-los contidos doutras áreas do currículo de modo interdisciplinar e, dun xeito motivador, introduci-lo alumnado nos contidos propios da dita disciplina.

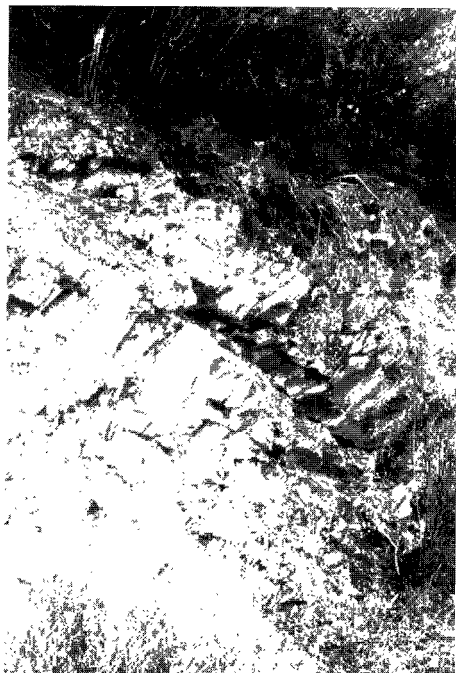
Áreas como coñecemento do medio (en bloques como as paisaxes do mundo, a poboación e as actividades humanas, a vida no pasado...), as matemáticas (estudio e representación do

espacio, os números, a medida...), as linguas (facendo lecturas ilustrativas, redaccións, descricións sobre a maqueta, coñecendo novo vocabulario específico...) pódense traballar ó longo do proceso de elaboración de maquetas.

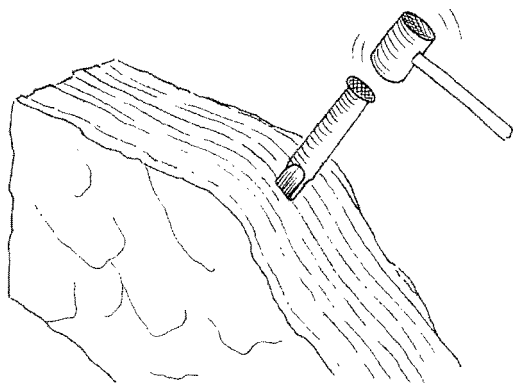
CONSTRUCCIÓN DE MAQUETAS

Na realización destas maquetas trataremos de reproducir o máis fielmente posible non só a estrutura externa das vivendas rurais galegas, senón tamén os materiais con que no seu momento foron construídas. A pedra, a madeira, a tella, a lousa e a palla, son os elementos principais cos que os nosos antecesores fixeron as súas casas; algúns destes materiais son doadamente traballables (madeira, barro, palla...) á hora de construí-los nosos modelos reducidos.

Para a realización dos muros da vivenda, e dada a dureza que teñen



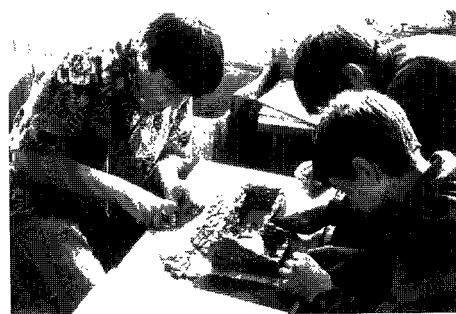
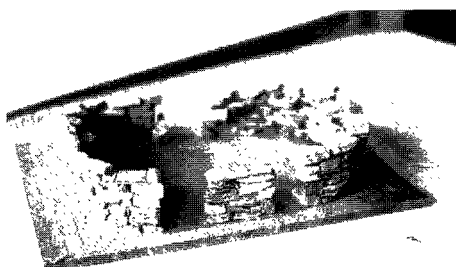
algunhas rochas como o granito, empregarémolo xisto, que por mor das súas propiedades particulares hanos resultar moito máis doado de modelar.



O xisto é unha rocha susceptible de dividirse en follas debido ós planos de exfoliación que presenta, por iso non temos máis que golpea-lo seu bordo cun pequeno cicel (paralelamente á veta, para que a pedra se separe en láminas máis ou menos anchas) e escolle-las que máis nos conveña para levar a cabo o noso traballo.

Obtidas as láminas bastará con partilas do tamaño que nos interese en cada momento e alisar unha das súas caras, para o que nos valeremos dunha pequena navalla ou da serra de marquetería.

Será conveniente ter preparada unha boa cantidade destas pezas co

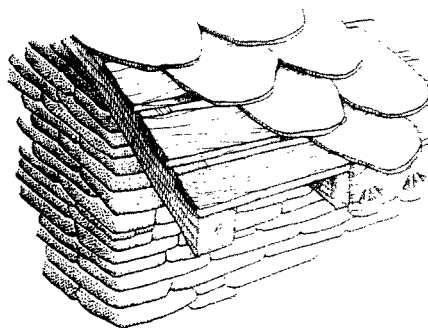


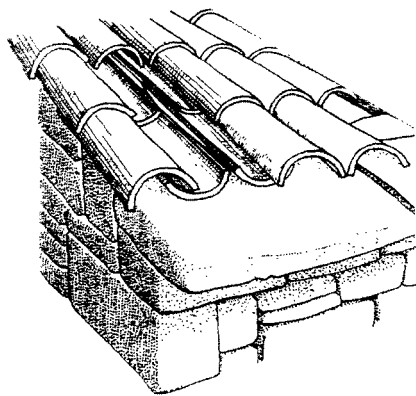
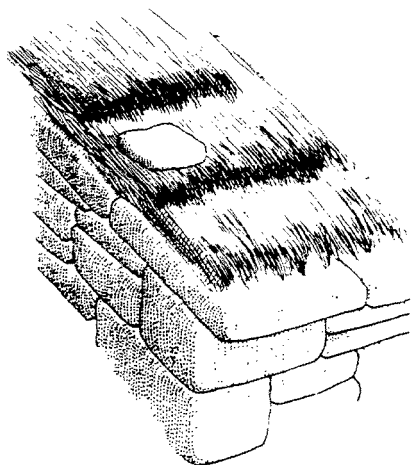
obxecto de escolle-la máis axeitada para cada sitio.

Decidida a construción que imos reproducir, da que debemos coñece-la súa planta e alzado, fixarémonos un coeficiente que nos permita modifica-la escala ó tamaño que nós queiramos.

Cando teñámo-las medidas reais da maqueta comezaremos por debuxa-lo plano da planta sobre unha prancha de conglomerado de, polo menos, cinco milímetros (tamén marcámo-los buracos das portas).

Sobre esta prancha iremos encolando con pegamento de contacto as pezas de xisto traballadas, tratando de imita-la súa disposición orixinal. Coa axuda do plano enalzada deixarémo-los ocos das portas e fiestras no seu xusto tamaño e posición (reproducindo o mellor que poidamos as pezas do seu contorno).





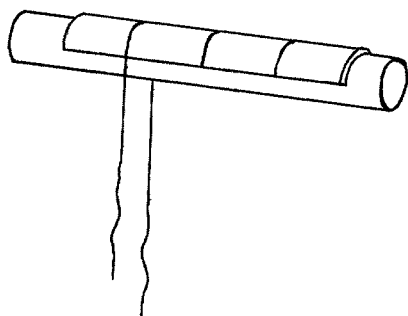
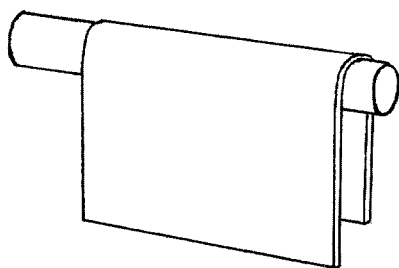
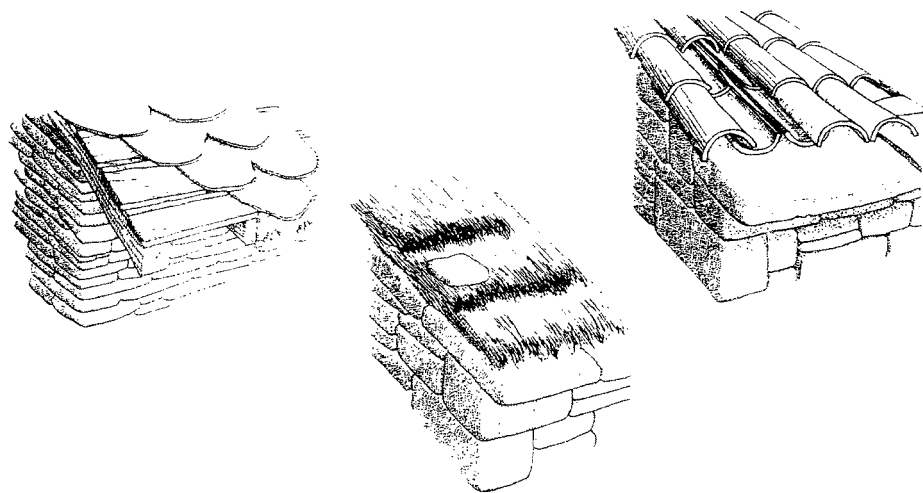
Rematados os alzados da maqueta, e antes de procedermos a coloca-lo tellado, faremos tódalas portas e fiestras (con escarvadentes, mistos de madeira, contrachapado, etc.) e, cando sexa necesario, colocaremos na súa cara interior unha peza de plástico translúcido que imite os cristais.

Para o tellado, sexa do material que sexa, debemos realiza-la súa estrutura previa con chapa de madeira, cartón ou outros materiais similares. Canto estea feita pegarémo-las pezas que van forma-la cuberta da maqueta, sempre comezando polos beirados e ata acada-lo cumio.



A realización dos tellados a base de lousa será sinxela debido, igualmente, á súa doada exfoliación. Deixando caer unha peza de lousa das usadas na construción veremos como se vai fragmentando sucesivamente en láminas cada vez máis finas e pequenas. Para lle dar forma ó perímetro non precisaremos máis que unhas tesoiras.

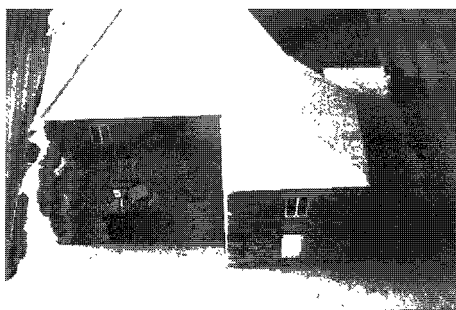
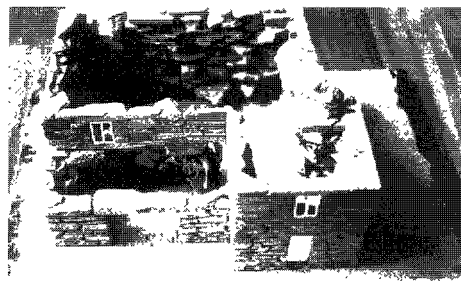
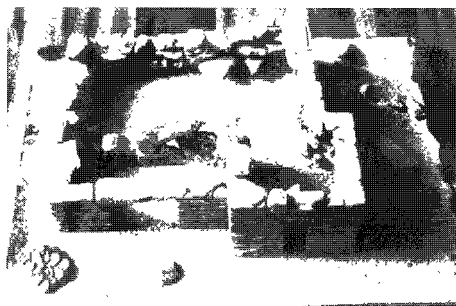
Para construí-la cuberta con tellas podemos facer estas cunha lámina alongada e fina de arxila, que se colocará sobre un tubo estreito. De seguido, cunha navalla, seccionarémo-la lámina lonxitudinalmente e por ámbolos dous lados do tubo, e a continuación practicamos cortes equidistantes cun fío.



Rematada esta laboriosa tarefa só nos queda pintar aquelas partes que consideremos oportuno: o terreo exterior da vivenda, as portas, fiestras, etc., así como engadi-los elementos paisaxísticos e ornamentais que nos pareza.



DESENVOLVEMENTO COMPLETO, POR PASOS, DA MAQUETA DUN CASARÍO DAS PEREIRAS,
LUGAR DO MUNICIPIO DE MURAS (LUGO).



Construída orixinalmente con cachotería de lousas e consolidada con morteiro de barro. Cuberta construída con lousas irregulares de bo tamaño; non conta con máis beiril ca unha

pequena voadá de 10/20 centímetros da última fiada de lousas.

Os vans contan no seu contorno con pezas de cantería que reforzan a

escasa calidade dos muros. Atópanse situadas na fachada principal da edificación, tanto nas portas coma nas fiestras.

Esta unidade da materia de expresión plástica, na que se desenvolve o terceiro nivel de concreción do currículo, ímola utilizar, como xa mencionamos ó principio, para introducirmos noutras áreas de coñecemento, como son as matemáticas, coñecemento do medio e lingua.

EXPRESIÓN PLÁSTICA

Obxectivos didácticos:

- Coñece-las posibilidades expresivas e comunicativas das actividades plásticas.
- Manipular e investigar sobre materiais, instrumentos e estratexias no ámbito da expresión plástica.
- Comprende-los datos reflectidos nos planos e interpretalos correctamente.
- Coñece-la arquitectura popular galega: aspectos estéticos e funcionais.
- Desenvolve-la motricidade fina.
- Confiar nas elaboracións artísticas propias e gozar coa súa realización.

- Valora-las producións propias así como as alleas.

Contidos conceptuais:

- A linguaxe plástica como vehículo de expresión e comunicación.
- Investigación das posibilidades plásticas dos distintos materiais e instrumentos.
- Os planos.
- Interpretación tridimensional de representacións bidimensionais.
- O volume.
- A composición plástica.
- Posibilidades plásticas de materiais naturais: pedra, madeira, barro, pedra...
- A estética e a funcionalidade.
- Introdución ás manifestacións arquitectónicas populares galegas.

Contidos procedementais:

- Manexo de planos.
- Utilización de instrumentos e materiais de debuxo lineal.
- Manipulación e tratamento dos materiais necesarios para a elaboración da maqueta.

- Análise de elementos constructivos arquitectónicos: estéticos e funcionais.
- Control e precisión óculo-manual.
- Exploración do propio contorno.

Contidos actitudinais:

- Curiosidade e inquietude por experimentar e observar.
- Sensibilidade de cara ós aspectos estéticos.
- Seguridade e precisión no trazo.
- Control no manexo e coidado de instrumentos de traballo.
- Valoración das construcións rurais e do seu contorno.
- Constancia, paciencia e tenacidade nas producións plásticas.
- Valoración do traballo propio e valoración e respecto polas producións alleas.

MATEMÁTICAS

Obxectivos didácticos:

- Recoñecer e identificar magnitudes.

- Coñecer e manexa-las unidades de lonxitude e superficie.
- Manexar correctamente instrumentos de medida.
- Calcular perímetros e áreas de figuras planas.
- Formular e resolver problemas.
- Coñece-lo procedemento e cálculo de cambio de escalas e medidas de lonxitude.

Contidos conceptuais:

- Concepto de magnitude.
- As medidas de lonxitude e superficie.
- As figuras planas.
- Operacións combinadas.
- As funcións.
- Táboas de funcións.

Contidos procedementais:

- Realización de medicións cos instrumentos axeitados.
- Debuxo de figuras xeométricas poligonais planas con dominio dos instrumentos necesarios.
- Dominio de operacións matemáticas.

- Elaboración de táboas de funcións.

Contidos actitudinais:

- Interese polo coñecemento da linguaxe matemática.
- Tenacidade na busca de solucións de problemas.
- Valoración pola presentación ordenada e clara dos cálculos e resultados.
- Coidado e precisión no emprego dos instrumentos de cálculo, medida, debuxo...
- Valoración positiva do propio esforzo para chegar á resolución de problemas.
- Recoñecemento e valoración da utilidade do cálculo matemático para a resolución de problemas da vida cotiá.

Actividades:

- 1.- Tomar tódalas medidas da planta da vivenda e rexistralas sobre os planos.
- 2.- Calcular sobre o plano o perímetro da construción.
- 3.- Facer un cálculo aproximado da superficie que ocupa a planta da vivenda.

4.- Dependendo do tamaño no que queiramos realiza-la maqueta, elaboraremos unha función simplificada na que os alumnos só teñan que operar cun coeficiente, e representarémola nunha táboa (así modificaremos-la escala segundo nos interese):

Supoñamos que queremos face-lo traballo 1,8 veces maior do que figura nos planos. Iremos situando tódalas medicións correspondentes a cada unha das partes do perímetro da vivenda (así como as dos ocos existentes: portas...) na columna X; seguidamente multiplicaremos eses valores polo coeficiente 1,8 e obtemos así os valores Y.

X	Y
12 cm	21,6 cm
3,5 cm	6,3 cm
7,5 cm	13,5 cm
11 cm	19,8 cm
...	...

Este exercicio repetirase noutras táboas para darlles valores ás alturas, tamaños de fiestras, etc.

5.- Representa-la planta da maqueta coas novas medidas, sobre o soporte escollido para a súa realización.

6.- Calcula-lo novo perímetro da vivenda.

7.- Calcula-la superficie da planta da maqueta.

COÑECEMENTO DO MEDIO

Obxectivos didácticos:

- Comprender que o patrimonio histórico, artístico e natural galego é diferente do das outras autonomías que compoñen o Estado español, e participar activamente na súa defensa e conservación.
- Aplica-los coñecementos adquiridos a partir do contacto coa realidade galega para comprender-la súa situación actual.
- Recoñecer nos elementos do medio os cambios e transformacións relacionados co paso do tempo.
- Fomenta-la comprensión do presente descubriendo a importancia do pasado.
- Favorece-lo traballo cooperativo.

Contidos conceptuais:

- Construcións actuais e construcións antigas.
- Elementos básicos da arquitectura popular galega.
- Traballo e profesións.

- Iniciación á cronoloxía. As unidades de medida temporais (día, semana, mes, ano, década, século...).
- Evolución das vivendas do rural ó longo da historia.
- A vida dos homes e mulleres noutros tempos.

Contidos procedementais:

- Descricións dos tipos de vivenda e construcións máis usuais do contorno, observando os materiais e atendendo á funcionalidade dos diferentes espazos.
- Coñecemento dos materiais, elementos e partes integrantes da arquitectura popular galega.
- Interpretación de planos aplicando a noción de escala.
- Investigacións en grupo sobre as formas de vida no pasado en función dos tipos de construción: traballos e profesións do medio.
- Realización de traballos sobre a historia da familia, empregando fontes orais, escritas e fotográficas.
- Elaboración en grupo de murais e documentación (empregando

a prensa, debuxos, fotografías, esquemas, etc.) sobre a vida dos últimos séculos no contorno.

Contidos actitudinais:

- Interese e curiosidade por coñecer os elementos máis característicos das vivendas rurais do pasado.
- Interese pola relación existente entre as actividades humanas e os tipos de construción.
- Sensibilidade e respecto polos costumes e tradicións familiares, populares, etc., que teñen a súa orixe en tempos pasados e que constitúen unha herdanza que se debe transmitir.
- Disposición favorable á conservación das construcións e vestixios do pasado, como bens do noso patrimonio cultural.
- Realización das actividades con orde, claridade, sentido estético, etc.
- Participación responsable na realización de traballos en equipo.
- Respecto polas ideas e contribucións dos demais.
- Valoración do traballo en equipo.

Actividades:

1.- Face-la descrición da vivenda propia.

¿É antiga e de pedra? Fai outra descrición da vivenda dun familiar ou amigo que sexa nova e de ladrillo.

¿É moderna e de ladrillo? Fai outra descrición da vivenda dun familiar ou amigo que sexa antiga e de pedra.

2.- Realizar un debuxo (plano) da fachada da casa e da planta ou plantas, facendo consta-los nomes das distintas partes e dependencias que a compoñen.

3.- Posta en común.

Dividirase o encerado en dúas partes: vivenda contemporánea/vivenda antiga.

En cada un dos apartados iran se anotando aquelas características materiais, espaciais, funcionais, etc., que contrapoñan os dous tipos de edificacións: ano ou século de construción, fiestras grandes/pequenas, fiestras de madeira/aluminio, fachada de pedra/ladrillo, forxados de madeira/cemento, sala independente/sala-cociña, con lareira/sen lareira, con forno/sen forno, con corte/sen corte, con garaxe/sen garaxe, con hórreo/sen hórreo, etc.

4.- Facer por grupos catro murais fotográficos: 1) casas antigas galegas, 2) casas modernas galegas, 3) casas antigas doutras comunidades, 4) casas modernas doutras comunidades.

5.- Debate:

a) Semellanzas e diferencias entre as casas antigas galegas e as das outras comunidades.

b) Semellanzas e diferencias entre as casas modernas galegas e as das outras comunidades.

6.- Observamos que as construcións antigas galegas presentan unha serie de particularidades constructivas e funcionais. En función destes datos, facendo algunha lectura oportuna e preguntando a algún adulto da familia, realizar unha redacción sobre “a vida familiar dos nosos devanceiros”.

7.- Coloquio: “Cambios e transformacións sufridos no estilo de vida familiar co paso do tempo”.

8.- Elaborar murais temáticos (valéndose de fotos, debuxos, prensa, etc.) que poñan de manifesto os cambios e a evolución, a través do tempo, de distintos aspectos (sociais, laborais, arquitectónicos, etc.). Por exemplo:

- O traballo no campo.
- A túa aldea ou cidade.
- A fabricación do pan.
- Utensilios de traballo.

- Os animais de granxa.
- O comercio.
- O auga de uso doméstico.
- A luz artificial.
- A cociña.

LINGUAS (GALEGA E CASTELÁ)

Obxectivos didácticos:

- Valorar e estima-las linguas galega e castelá; facer uso indistinto delas dependendo dos diferentes contextos comunicativos; adoptar unha actitude respectuosa ante as intervencións dos outros interlocutores.
- Comprender oralmente e por escrito diferentes tipos de mensaxes en ámbalas dúas linguas.
- Expresarse correctamente e con propiedade, oralmente e por escrito, nas dúas linguas.
- Utiliza-las linguaxes orais e escritas como instrumento para a comprensión, análise e organización de feitos e saberes.
- Amplia-lo vocabulario no tema específico que imos tratar nesta unidade didáctica.

Contidos conceptuais:

- A comunicación oral: exposición, coloquio, posta en común...

- Necesidade da comunicación escrita como fonte de formación, información e expresión.
- Elementos non lingüísticos que acompañan os textos escritos: debuxos, fotografías, distribución de espazos, tipos de letra, etc.
- As fontes de información.
- A terminoloxía arquitectónica.
- Relacións terminolóxicas entre o galego e o castelán.
- Busca de significados de termos específicos.
- Síntese das ideas fundamentais.
- Producción de textos escritos.
- Utilización das bibliotecas como fonte de información.
- Utilización dos diferentes medios de comunicación como fonte de formación e información.
- Producción de mensaxes nas que se integren elementos lingüísticos con elementos doutros códigos non verbais.

Contidos procedementais:

- Comprensión de mensaxes orais, escritas e gráficas.
- Emprego dos hábitos e normas convencionais en situacións comunicativas: pedimento de palabra, respecto polas roldas de intervención, etc.
- Emprego das habilidades lingüísticas; argumentar e contestar con coherencia.
- Emprego de mensaxes orais relacionando a propia experiencia coa realidade social e cultural.
- Comprensión e análise de textos escritos.

Contidos actitudinais:

- Valoración da lingua como instrumento cognitivo e medio de comunicación.
- Tolerancia coas opcións lingüísticas non coincidentes coa propia.
- Valoración positiva das producións orais e escritas, propias e alleas.
- Interese por participar en situacións de comunicación oral e escrita.
- Atención, respecto, receptividade e participación ordenada nas formas de comunicación oral.

- Interese pola lectura como fonte de formación e información.
- Valoración da adecuada presentación dos escritos.
- Valoración das bibliotecas como fonte de información.
- Interese na adquisición de novo vocabulario.
- Recoñecemento da importancia dos medios de comunicación.
- Valoración das posibilidades comunicativas dos códigos de comunicación non verbal.

Actividades:

1.- Para poderte desenvolver na realización das actividades seguintes cómpre coñecere-lo significado dunha serie de palabras específicas do tema que tratamos. Busca no dicionario ou enciclopedia as que figuran en cursiva.

*Elementos básicos da arquitectura popular galega:

—Cubertas:	-vexetal (o <i>colmo</i>) -pedra (a <i>lousa</i> e o <i>xisto</i>) -tella	
—Muros:	-cachotería -coios -cantería -perpiaño	
—Aberturas dos muros:	-fiestras -portas -bufardas	—Fiestras: -lumieira -agulla -tranqueiro -soleira
*Organización da vivenda:	-cociña -corredor -sala -cuarto	—Cociña: -lareira -cambota -dornallo -lacena

-patín
-solaina
-corte
-palleiro
-adega

-escano
-tallo
-alzadeiro
-maseira
-forno

2.- Descricións de vivendas (actividade núm. 1 de coñecemento do medio).

3.- Posta en común: "vivenda moderna/vivenda antiga" (actividade núm. 3 de coñecemento do medio).

4.- Elaboración de murais (actividade núm. 4 e 8 de coñecemento do medio) coidando e tendo en conta a distribución dos espazos, o texto, os tipos de letra, os debuxos, etc.

5.- Busca no diccionario de galego-castelán a tradución das palabras escritas en cursiva na primeira actividade.

6.- Coloquio: "a vivenda galega/as vivendas doutras comunidades" (actividade núm. 5 de coñecemento do medio).

7.- Redacción: "a vida familiar dos nosos devanceiros" (actividade núm. 6 de coñecemento do medio).

8.- Coloquio: "a vida familiar co paso do tempo" (actividade núm. 7 de coñecemento do medio).

NOTA: Nos libros de Pedro de Llano, *Arquitectura popular en Galicia, I e II*, figuran numerosos planos e descricións de construcións populares galegas; será unha documentación moi útil para desenvolver unidades coma esta.

BIBLIOGRAFÍA

Llano Cabado, P. de (1981): *Arquitectura popular en Galicia I e II*. COAG.

Deseño Curricular Base. Educación Primaria (1992). Xunta de Galicia.



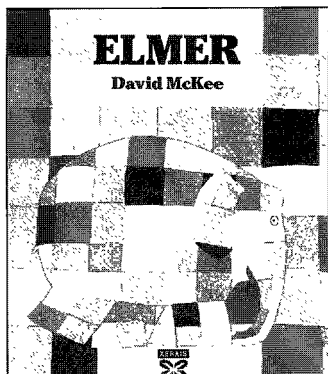


O pracer de ler
Literatura infantil e xuvenil

O PRACER DE LER

Literatura infantil e xuvenil

Agustín Fernández Paz
Delegación Provincial de Educación
Pontevedra



Título:	<i>Elmer</i>
Texto e	
Ilustracións:	David McKee
Traducción:	Montserrat Paz
Colección:	Pequeno Merlín
Edita:	Edicións Xerais de Galicia
	Primeiros lectores

Elmer é un elefante diferente: mentres os de toda a manda son grises, el ten a súa pel con retallos de cores. Sempre está alegre e todos rin con el. Pero Elmer cre que se burlan da súa diferenza e determina marchar pola selva adiante.

Decidido a ser coma os outros, consegue agacha-la súa diferenza pintando a pel de gris. Volve entón cabo da manda e ninguén o reconece. Sen embargo, Elmer non pode evitar ser como é e axiña o descubren. Ó remate, a súa aventura provocará cambios sorprendentes nos outros elefantes.

Aínda que a edición orixinal é de 1989, este álbum do británico David McKee é xa un clásico da literatura infantil. E éo con todo o merecemento, porque a sinxela historia que nos conta, tenra e chea de humor, encerra unha loanza da diferenza e unha aposta pola amizade e a solidariedade nas relacións interpersoais. As ilustracións, anovadoras e ateigadas de sorpresas, son unha marabilla para os ollos.



Título: *Dóeme a lingua*
Texto: Margarita Mainé
Ilustracións: Anne Decis
Colección: Tren Azul
Editorial: Edebé-Rodeira
 Primeiros lectores

A historia que se nos conta neste pequeno álbum é moi sinxela: Mariano, un neno moi laretas, cae a pinchacarneiros polas escaleiras da escola e máncase na lingua. Como iso lle impide pronunciar ben, é incapaz de facerlle ver á súa mestra o que lle ocorre. Esta non o entende, e tampouco a directora, o que provoca unha escalada de divertidos conflitos. O problema solucionárase de xeito humorístico e sorprendente, como é habitual neste tipo de libros.

Aínda que a narración é moi suxestiva, o principal atractivo deste álbum está nas ilustracións, feitas con ceras sobre soporte de cor marrón. Anne Decis ofrécenos un traballo innovador, con encadramentos inusuais e cuns personaxes cheos de expresividade. O emprego de recursos tirados da linguaxe do cómic reforza aínda máis o atractivo da súa proposta.

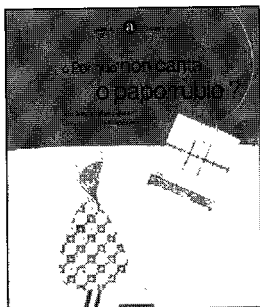


Título: *Sete casas, sete bruxas e un ovo*
Texto: Gloria Sánchez
Ilustracións: Xan López Domínguez
Colección: O Barco de Vapor
Edita: Ediciones SM
 Primeiros lectores

Nunha árbore enorme viven sete bruxas que se levan moi mal. Cada unha ten a súa casa chea de trampas para as outras.

Un día unha delas atopa un ovo. Quere comelo, pero non sabe cómo abrílo. Entón vai lle pedir axuda ás outras seis, pero ningunha delas sabe tampouco. Finalmente, cando xa estaban desesperadas, do ovo sae un homiño que resulta se-lo Trasno dos Desexos e que lles concede ás bruxas cadanseu desexo.

O argumento desta historia non é máis que o pretexto mediante o cal Gloria Sánchez constrúe un texto delirante, guiado pola lóxica do absurdo, cheo de humor e de situacións disparatadas. As ilustracións de Xan López Domínguez visualizan e acentúan o absurdo e o humor do texto. Deste xeito, o resultado é un libro brillante e divertido, ideal para os máis pequenos, pero que tamén divertirá os lectores de calquera idade.



A protagonista desta narración é unha nena de clase media, que escribe un diario. A través das súas anotacións ó longo dunha semana, imos coñecendo a historia que lle ocorre.

Todo comeza cando, nunha excursión que fai con seus pais, un paporrubio se mete na súa caravana. Cólleno, lévano para a casa e méteno nunha gaiola. Pero o paporrubio non canta, malia os coidados da nena. Fálao con Rosa e Ramón, os seus amigos; estes dinlle

Título: *¿Por que non canta o paporrubio?*
Texto: Xabier Mendiguren
Traducción: Damián Villalaín
Ilustracións: Elena Odriozola
Colección: Bambán
Edita: Editorial Galaxia-Editores Asociados
 De 6 anos en diante

que os paporrubios só cantan se están en liberdade, e que é unha crueldade ter así un paxaro, xa que vén sendo o mesmo que ter unha persoa en prisión. A nena, contra a vontade dos seus pais, abre a gaiola e solta o paxaro.

O escritor vasco Xabier Mendiguren ofrécenos un conto magnífico, dunha difícil sinxeleza. Coas palabras xustas, consegue construír unha fermosa e intelixente metáfora sobre un tema tan complexo como é a privación da liberdade.



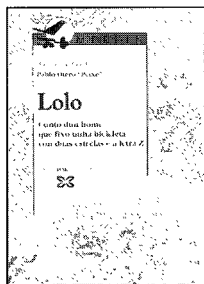
Esta historia comeza onde acaban outras: o príncipe Rainer, que estaba convertido en ra pola maldición dunha bruxa, consegue que unha princesa o bique; recupera a forma humana e casa con ela. Pero, despois da voda, acaba farto de comer perdices tódolos días e bota de menos os días felices que pasou cando era ra. Así que decide ir ve-la bruxa que o encantara e pídelles que o converta en ra outra vez.

A bruxa concédelle poder transformarse en ra sempre que o desexe, cunha única limitación: o engado durará un día xusto. Deste

Título: *Ra por un día*
Texto: Teresa Aretzaga
Traducción: Pilar Ponte Patiño
Ilustracións: Xan López Domínguez
Colección: Tucán
Edita: Editorial Edebé-Rodeira
 De 7 anos en diante

xeito, o príncipe foxe de palacio e vive diversas aventuras, aproveitándose desta facultade de cambiar de humano a animal. Mentres, a princesa, cansa de bicar tódalas ras que atopaba, decide volver casar. Iso fará que o príncipe regrese e se enfrente á nova situación.

Velaquí un libro moi divertido, que xoga cos personaxes e coas convencións propias dos contos tradicionais. O enfoque humorístico e paródico do texto aparece reforzado polas expresivas ilustracións de López Domínguez.



O título deste insólito e magnífico libro xa nos adianta o que imos atopar dentro. Lolo ten 40 anos e é “un tipo moi aburrido que se sente cada vez máis triste”. Un día decide cambia-la súa vida e cumpri-lo que soñaba de pequeno: facerse inventor. E entón, cunha letra Z da onomatopea de durmir e con dúas estrelas que pillan do ceo, fai unha bicicleta coa que marcha polo aire percorre-los ceos da cidade.



Noa Penamoura é a capitana dun barco pirata que exerce o seu labor polo mar das Antillas. Pero a pirata Noa é de orixe galega e, co paso do tempo, éntralle a morriña; devece, sobre todo, por comer unha cunca de caldo coma o que facía súa nai. Logo de infructuosos intentos por parte dos sucesivos cocineiros do barco, decide que a solución é poñer rumbo a Galicia e volver ós eidos nativos. Pero o gobernador das Antillas, na crenza de que o que os piratas van buscar é un gran tesouro, manda tras deles unha expedición dirixida polo capitán Manteigas. Xa en Galicia, os soldados do capi-

Título: *Lolo. Conto dun home que fixo unha bicicleta con dúas estrelas e a letra Z*

Texto e Ilustracións: Pablo Otero “Peixe”
Colección: Merlín
Edita: Edicións Xerais de Galicia
 De 7 anos en diante

Texto e imaxe forman un todo indivisible neste libro, onde se xoga con diferentes tipografías e con imaxes de significado plural. A historia que conta está chea de referencias (ben no texto, ben nas ilustracións) que nos remiten ó universo surrealista, á literatura do absurdo, á metalinguaxe dos cómics, á pintura do século XX... O mérito do autor está en conseguir que o resultado sexa un conto que gozarán os máis pequenos, pero que tamén pode ler con pracer unha persoa de calquera idade.

Título: *A pirata Penamoura*
Texto: J. Daniel Buján Núñez
Il. portada: Miguelanxo Prado
Colección: O Barco de Vapor
Edita: Ediciones SM
 De 12 anos en diante

tán téndenlle unha trampa ós piratas e aprésanos. Pero a rivalidade entre a pirata Noa e o capitán Manteigas acabará facendo que a historia tome un xiro distinto do esperado.

Con este seu primeiro libro, Daniel Buján acadou o premio O Barco de Vapor correspondente ó ano 1996. A ollada irónica do autor, consciente de que traballa cuns materiais narrativos xa moi coñecidos, preside toda a novela. Esta ollada está presente na historia que se conta e, sobre todo, no enfoque elixido, no que prima o humor e a complicidade co lector.



O protagonista da historia é un neno do que nunca coñecemos-lo seu nome. O neno está a vivir unha situación difícil: o pai morreulle hai pouco nun accidente, a nai permanece aínda baixo a impresión desa perda, el séntese só e incomprendido, o mestre que ten é un bárbaro... Así que, ante esa realidade hostil, reacciona repregándose sobre si mesmo. E crea un mundo autónomo, á súa medida, onde a figura do Sireno (unha orixinal e magnífica escultura de Francisco Leiro, situada no centro de Vigo) adquire un forte carácter simbólico.



O protagonista desta novela, narrada en primeira persoa, é Xoel, un rapaz que ten 12 anos cando comeza a contárnola súa historia. Súa nai morre dun ataque ó corazón e el queda só con seu pai. Para máis desgracia, ó pouco tempo descóbrenlle unha grave doenza que o obriga a gardar cama, unha situación que se prolongará ó longo de máis de dous anos.

Durante ese tempo asistimos ós cambios no mundo de Xoel e tamén ós cambios interiores que se van producindo nel. Entre

Título: *¡Sireno, Sireno!*
Texto: An Alfaya
Ilustracións: Xulia Barros
Colección: Merlín
Edita: Edicións Xerais
 De 11 anos en diante

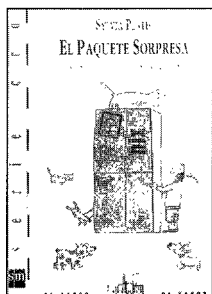
O protagonista acabará atopando a saída do labirinto a través da arte. Será a súa paixón pola pintura a que o leve ó Sireno. E a estatua será o seu fío de Ariadna para se orientar entre as reviravoltas que a vida lle presenta.

Con esta novela, que aposta pola emoción e os sentimentos a través duns personaxes cheos de vida, a vaguesa An Alfaya acadou o premio Merlín correspondente ó ano 1997.

Título: *Xoel*
Texto: Isabel-Clara Simó
Traducción: María Dolores Torres París
Colección: Fóra de Xogo
Edita: Edicións Xerais de Galicia
 De 14 anos en diante

eles, ademais da complexa relación co pai, ten singular importancia a amizade que establece con Marta, unha rapaza da súa idade, da que acabará namorando.

Máis alá das abundosas peripecias argumentais, o valioso deste libro está na agudeza con que describe os complexos cambios emocionais e vitais que leva consigo a adolescencia. Xoel é un magnífico retrato dun adolescente, narrado cunha mestría superior á habitual en relatos deste tipo.



Max ten sete anos e é o máis pequeno de sete irmáns. Tódolos habitantes da pequena vila onde vive teñen traxe; todos agás el, que devece por ter un.

Un día chega á súa casa un paquete enorme. Despois de moitas deliberacións familiares, ábreno. Dentro hai un fermoso traxe de la, da talla exacta do pai. O pai pono, pero rexéitao ós poucos días. O traxe, despois de que a nai lle faga os correspondentes arranxos, vai pasando entón polos sucesivos

Título: *El paquete parlante*
Texto: Silvia Plath
Ilustracións: Rotraut Susanne Berner
Colección: El Barco de Vapor (serie Oro)
Edita: Ediciones SM
 De 7 anos en diante

irmáns, que tamén o van rexeitando un a un. Finalmente, o traxe (ou o que queda del) acaba sendo para Max, que o recibe con alborozo.

A poeta e novelista americana Silvia Plath (1932-1963) tamén escribiu algúns libros infantís. Un deles é este conto delicioso, cheo de sinxeleza e engado, ideal para lelo en voz alta cos máis pequenos (está construído utilizando moitos recursos tirados da narración oral). As ilustracións, cun aire sinxelo e inxenue, son o complemento ideal do texto.



Un día, a formiga Miga decide deixa-la súa vida cotiá e “descubrir como era o mundo máis arriba e máis alá da ringleira de formigas que facían cada día o mesmo”. Para logra-lo seu propósito, vai pedíndolles axuda a diferentes animais; estes acaban valéndolle para subir enriba da cabeza da xirafa Rafa, desde onde a formiga descobre que máis alá do seu horizonte limitado hai outras terras. Logo, cando volve estar no chan, explicalle ós outros animais que agora xa sabe cal é o segredo do mundo.

Título: *La amiga más amiga de la hormiga miga*
Texto: Emili Teixidor
Ilustracións: Gabriela Rubio
Colección: El Barco de Vapor
Edita: Ediciones SM
 De 7 anos en diante

Con este libro, o catalán Emili Teixidor conseguiu o Premio Nacional de Literatura Infantil correspondente a 1997. E cómpre saudala decisión do xurado, porque o texto é unha ledicia: unha historia chea de solucións orixinais e imaxinativas, un xogo permanente coa linguaxe, uns diálogos ategados de humor e ironía, a defensa duns valores baseados na solidariedade... toda unha mostra do que a un lle gusta atopar nun libro para os lectores máis novos.



Non é frecuente atopar publicados textos teatrais dirixidos ós lectores novos, quizais polo prexuízo de pensar que estas obras non terían unha boa saída comercial. Pero esa é unha crenza equivocada porque, aínda que un texto deste tipo ten como finalidade última a súa montaxe, hai moitos que nos ofrecen unha lectura tan atractiva coma unha narración.

Este libro é un bo exemplo do que comentamos. Recóllense nel sete breves textos do galego Euloxio R. Ruibal, xa publicados orixinariamente en galego no seu libro



Este libro constitúe a segunda entrega das aventuras de Manolito Gafotas, o popular personaxe creado por Elvira Lindo hai xa dez anos (a primeira xa a podemos ler tamén en galego, editada por Obradoiro-Alfaguara).

Manolito é un neno de oito anos que vive en Carabanchel, un barrio da periferia de Madrid, e pertence a unha familia de clase obreira. No libro encontramos, contadas en primeira persoa, en capítulos autoconclusivos, algunhas aventuras que lle pasaron ó longo dun curso escolar. Trátase sempre de aventuras cotiás, a miúdo traxicómicas, que se desenvolven no seu mundo: a familia, a escola, o parque do barrio, o híper, o bar

Título: *Jugamos a hacer teatro*
Texto: Euloxio R. Ruibal
Ilustracións: Xan López Domínguez
Colección: Alba y Mayo
Edita: Ediciones de la Torre
 De 9 anos en diante

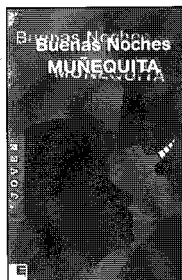
Xoguemos ó teatro. En todos eles atopamos historias sinxelas, con diálogos cheos de imaxinación e humor, que invitan a ser representadas. Algunhas salientan por riba da media, como a brechtiana *La evitable ascensión de un negociante nato* ou a orixinal *Viaje en tren*, con ecos de Lewis Carroll.

Cómpre menciona-las ilustracións de Xan López Domínguez, que nos ofrece a súa peculiar visión dos personaxes. O libro complétase cun prólogo no que se dan indicacións prácticas para facilita-la montaxe das obras.

Título: *Pobre Manolito*
Textos: Elvira Lindo
Ilustracións: Emilio Urberuaga
Colección: Infantil-Juvenil
Edita: Editorial Alfaguara
 De 12 anos en diante

onde se reúnen os maiores... E os numerosos personaxes, moi conseguidos, son tamén os que corresponden a esa realidade: a nai (o pai, camio-neiro, case nunca está), o avó, o irmán pequeno (o Imbécil), os veciños da escaleira, os compañeiros de xogos, a mestra da escola...

O gran mérito deste libro, e dos outros da serie, está no xeito de conta-las cousas que ten Manolito, cunha eficaz mestura de humor, inocencia e retranca. A través del, Elvira Lindo traza un retrato exemplar, tenro e ácido a un tempo, a penas disimulado pola caricatura, de moitos aspectos da nosa vida cotiá.



Alemaña, 1947. Gaby é unha nena de sete anos que vive con súa nai, viúva de guerra, e co seu irmán Achim. A nai volve casar con outro home, compañeiro de guerra do seu primeiro marido. Ó pouco tempo de viviren xuntos, o padrastro comeza a abusar sexualmente de Gaby.

Conforme pasan os anos e a nena medra, os abusos sexuais gañan en intensidade, aínda que, aparentemente, a vida familiar é normal. Gaby vive a situación cunha mestura de submisión, terror e culpa, tratando de

Título: *Buenas noches, muñequita*
Texto: Hassenmüller
Traducción: Lorenzo Rodríguez López
Colección: La Joven Colección
Edita: Lóguez Ediciones
 De 13 anos en diante

sobrevivir en medio do desastre. Só cando é maior, despois dun intento de suicidio, é capaz de afronta-la situación.

Quizais sexan as palabras da autora as que mellor resumen o contido deste libro conmovedor e valente: “É a historia da miña mocidade, que non tiven... Escribino para tódalas rapazas que estean na mesma situación. Rompede o silencio e pedide axuda. Unha e outra vez, ata que vos oían”. Un libro insólito no panorama editorial, que en 1990 levou o Premio ó Libro Xuvenil en Alemaña.



O escritor galés Roald Dahl (1916-1990), ademais de escribir espléndidas novelas dirixidas a un público infantil -*As bruxas*, *Matilda*, *Charlie e a fábrica de chocolate...*-, escribiu tamén numerosos relatos para adultos. Destes libros para adultos, Wendy Cooling escolmou trece relatos que lle pareceron axeitados para un público adolescente. Esa selección é a que aparece publicada agora en castelán.

Título: *Los mejores relatos de Roald Dahl*
Texto: Roald Dahl
Colección: Xuvenil
Edita: Ediciones Alfaguara
 De 13 anos en diante

O resultado é magnífico. Atopamos nestes relatos o mellor Roald Dahl: divertido, cruel, irónico, orixinal, brillante... Algúns como *El gran gramatizador automático*, *La señora Bixby y el abrigo del coronel* ou *Placer de clérigo* son obras mestras que nos quedan gravadas na memoria aínda que non queiramos. E todos eles son o mellor exemplo de cómo se pode facer un relato e conseguir que o lector, enfebreado, non o poida deixar ata remata-la palabra derradeira.



Título: *El alimento de los dioses*
Texto: Gonzalo Moure
Colección: Paralelo Cero
Edita: Editorial Bruño
 De 14 anos en diante

Corre o ano 2342; a humanidade vive unha época de terror, caos e barbarie, onde todo signo de civilización está destruído. Xa non hai libros e moi poucos saben ler. Un deles é Memor Sceva, que escribe nuns cadernos a historia da humanidade, para que o seu protexido, un adolescente chamado Skiopul, poida lellos e atopar neles unha vía que permita cambia-las cousas. Memor morre e Skiopul, na compañía de Saba, a rapaza da que está namorado, le eses cadernos. Neles cóntase a historia do desastre, que arranca dos primeiros anos do século XXI. Despois desa lectura, Siopul e Saba inician o camiño que, tras múl-

tiples aventuras, os levará ó lugar onde aínda é posible iniciar unha nova vida, para eles e para a humanidade.

Velaquí unha novela complexa, ambiciosa, emocionante, que desprende lirismo e paixón ó longo de tódalas súas páxinas. Unha narración que, como ocorre sempre coa mellor ciencia-ficción, acaba converténdose nunha extensa metáfora do tempo presente.

Esta novela foi proposta, hai poucos meses, para a súa inclusión na Lista de Honra do IBBY de 1996.



Reseñas



Título: *Los años indecisos*
Autor: Gonzalo Torrente Ballester
Editorial: Planeta, Barcelona, 1997
Núm. pp.: 235
Tamaño: 13 x 21

Que Gonzalo Torrente Ballester viña, xa dende hai tempo, divertíndose coa literatura que estaba a escribir é algo ben coñecido do lector que se asomara a calquera das súas novelas. Ademais, o propio autor, nos prólogos dalgunhas delas, proclamaba esta tendencia persoal á diversión xogando coa literatura, ata o punto de que as súas opinións preliminares ó texto novelístico constitúen unha forte base da poética narrativa do escritor. Afirmacións como a que lemos no prólogo a *La isla de los Jacintos Cortados*, publicada cando o autor contaba setenta anos, son unha auténtica declaración de principios á que se someterán xovialmente as novelas posteriores. Entre outras cousas, dicía: "compruebo que conservo intacta la disposición a divertirme. Esto, y la superación de aquella seriedad de antaño, me empuja hacia una literatura casi volátil, un poco más allá del juego, un poco mas acá del mero regocijo".

Pois ben, a última novela de Torrente, *Los años indecisos*, está estruturada e resolta segundo os

parámetros citados. O estilo sinxelo e o ton distendido e coloquial que amosa sempre o relato son as consecuencias lóxicas da actitude que adopta o escritor, moi afastado da suposta transcendencia creadora, moi próximo ó concepto de que o autor debe se-lo primeiro en gozar da obra que está a escribir.

En *Los años indecisos* recrea novelisticamente un tempo histórico concreto e unha experiencia vital propia: os anos 1928, 1929 e 1930, que Torrente viviu entre Vigo, Oviedo e Madrid, mentres se iniciaba no mundo do xornalismo. Neste senso, poderíamos falar dun libro de memorias novelado; xa que logo, o plano histórico está perfectamente debuxado, aínda que os pequenos detalles individuais sexan inventados.

O relato do vivido nestes tres anos está contado dende un tempo moi arredado daqueles acontecementos. Sen embargo, a precisión dos pequenos detalles é unha das características do relato. Para disimular tanta precisión, o

narrador alude ás veces esquecemento e advirte sobre imprecisións, pero non deixa de ser un recurso literario para afianza-la credibilidade e verosimilitude do corpus narrado. Así, vanse alternando puntualizacións exactas ("A las seis en punto entré en el periódico") con indecisións propias do tempo transcorrido ("ella me llamaba a mí de alguna manera equivalente, pero de la que me he olvidado").

Quizais, polo ben que queda reflectido na novela, o tema sexa a indefinición e indecisión propias dun mozo que está a sentir interese por moitas cousas simultaneamente, pero que se quere dedicar a unha concreta, neste caso o periodismo. Todo o relato é un proceso de descubrimento, por parte do innominado protagonista da novela, da vida, do amor, da arte, da amizade, nuns anos cruciais para el —aínda que sen precisar, non chega ós vinte anos— e tamén para España, xa que se asiste ó final da dictadura de Primo de Ribera e está a punto de alborear unha nova e máis prometedora etapa histórica. Son anos moi importantes, pois anúncianse e consolídanse cambios políticos e modas artísticas e literarias. Así, o protagonista coñece en Oviedo un grupo de poetas surrealistas, con novos postulados para a poesía, que o poñen ó día sobre temas literarios: fálanlle de Cocteau, de Claudel, de Joyce, dun tal García Lorca que vai publicar *El romancero gitano* (a quen o mozo periodista e narrador descoñece absolutamente), de Alberti, de Aleixandre... A nova litera-

tura ábrese diante do protagonista, e o formigo que xa levaba dentro faino interesarse activamente por ela. Ó mesmo tempo, vai descubrindo as diferencias esenciais que existen entre o periodismo e a literatura, materia que non é facilmente asimilable para quen quere ser escritor pero ten que vivir das noticias que redacta nun xornal.

Diciamos antes que *Los años indecisos* viña a ser unha especie de "memorias noveladas" sobre as experiencias vitais do autor nos anos citados, deténdose especificamente nos seus comezos como periodista e estudante de dereito, primeiro en Oviedo, despois en Madrid. A parte autobiográfica é grande, porque estes mesmos feitos foron vividos por Torrente, e grande foi tamén a influencia que estes anos tiveron na súa formación, especialmente os meses que pasou en Oviedo. Sabemos que o Torrente mozo estivo decidido, dende que aportara alí coa súa familia, a meterse no ambiente da cidade: coñece xente; escoita polas noites un trío de músicos (violinista, pianista e violoncello, os mesmos dos que fala na novela) que lle serven para mellora-la súa cultura musical; participa nun faladoiro de intelectuais no café do hotel París, coñecido como "*la brasserie*"; entra a traballar no xornal *El carbayón*, tras unha entrevista co seu director, Mariano Sánchez Roca, que o axudará a entende-lo novo oficio de xornalista, aínda que Torrente ingresou en calidade de meritorio e sen cobrar nada; visita bibliotecas, descobre as

dúas mellores revistas do momento: *La Revista de Occidente* e *La Gaceta Literaria*; empápase nas vangardas —na Universidade chegan a coñecelo por “el superrealista”—; descobre o cine, organiza as súas lecturas, logra entende-lo grande atractivo que sente pola arquitectura... Aquí viu actuar e coñeceu a Margarita Xirgu, que representaba unha peza de Benavente, e aquí assistiu, tamén, á representación de *Mariana Pineda*... Por todo isto, poderíamos dicir, sen dúbida, que o inverno que Torrente pasou en Oviedo foi fundamental para o seu futuro como persoa e como escritor.

Pois ben, moitas destas experiencias están dalgún xeito reflectidas na novela, mesturadas con outras inventadas para o desenvolvemento da trama, pero todas elas responden adecuadamente á natureza do relato. En efecto, a novela está contada por un narrador que, en primeira persoa, é o personaxe obxecto do relato. Ese narrador non coincide co autor, dado que este, por medio dun hábil recurso que aparece xa explicado a xeito de prólogo nas dúas primeiras páxinas, anúncianos que nos vai conta-la vida dun personaxe que coñeceu nun café cantante, que tocaba o bandoneón, e que, posiblemente, fose un irmán seu, fillo do mesmo pai. Con esta indicación, Torrente estase a habilitar a si mesmo para mestura-las súas propias experiencias vitais con outras

inventadas. Está xustificando, diante dos ollos do lector que coñeza a súa biografía, a maraña do real co ficticio. É unha xustificación inicial que lle permitirá esquecerse do carácter de “memorias” que ten o relato, para dedicarse a gozar co que está a contar e coa maneira de facelo. Porque Torrente, no fondo, sempre foi moi mirado coa verosimilitude poética e a “realidade suficiente” das súas fantasías.

Claro que, como Torrente é un escritor con oficio, do único que vai estar preocupado é de que o estilo ou xeito de narrar sexa o adecuado ó relato que a el lle fai o seu suposto irmán. Por forza terá que ser unha exposición sinxela, coa preponderancia dos matices do relato oral sobre o escrito. Así o entendería calquera escritor experimentado, e Torrente respéctao de tal maneira que *Los años indecisos* pode ser unha novela que exemplifique a adecuación da forma externa á estrutura interna; é un exemplo práctico de como a organización dos elementos estruturais do relato condiciona as características do discurso narrativo. Neste sentido, coma noutros, é unha boa lección de teoría literaria a que nos dá Torrente, ademais de agasallarnos cunha boa novela.

Xosé A. Ponte Far
Instituto Concepción Arenal
Ferrol



Título: *Lisboa. Diário de a bordo. Voces, miradas, evocaciones*
Autor: José Cardoso Pires
Traducción: Xavier Rodríguez Baixeras
Editorial: Alianza, Madrid, 1997
Núm. pp.: 96
Tamaño: 22,8 x 15

Un dos produtos máis exquisitos da literatura son os libros de cidade. Pero ocorre que tarda un en descubrilos. Sobre todo porque para degustar un bo libro de cidade faise necesario un longo e previo período de aprendizaxe na cata de finuras e matices textuais (mesmo texturais, pois que o libro de cidade detense no coidado da textura, no carácter táctil da liña). Pasa algo así coma cun viño sublime —cunha diviña botella, que diría aquel francés—, que, para gozalo, houbo que vir facendo co tempo un padal un pouco estudiado.

O día que lin *Nova York*, de Paul Morand, fiquei enfeitizado para sempre. Tal concentración de literatura quimicamente pura deixoume narcotizado para a vida, cos conseguíntes efectos mitómanos, que tanto alivian melancolías. Móvome polas rúas de Manhattan coma se alí levara vivindo toda a vida. Hai noites que decido pasalas en Broadway aloulado por neons teatrais e turbado por damas de capa de armiño e orquídeas, e de

mañanciña baixo deica Battery Park con Woody Allen e, se cadra, aínda imos ver amañecer sobre o Hudson. Iso é o que ten que provocar un libro de cidade: que soñes coa cidade. Non que vaías visitala, que para iso están outros xéneros, as guías, as novelas (de cidade), etc. Hai libros que fan de nós uns turistas e hai outros que nos fan uns soñadores.

Larpeiro, agoadizo como son dos libros de cidade, non se me escapou *Lisboa*, de José Cardoso Pires. Tódolos arrecendos e cores da cidade atlántica contéñense na caixiña destas a penas cen páxinas. Desde o Rossío, pasando polo Chiado ata o peirao dos transbordadores, lévanos o autor (coma un Virxilio, pero pola gloria) camiñando por rúas, ás veces enxoiadas por *calçeteiros*; por prazas cheas das evocacións lendarias ou lembranzas literarias: Camöens de bronce, “sempre cunha pomba no ombro, non se sabe moi ben por qué”. Bocage, sempre cos libros de Ovidio debaixo do sobrazo. Pessoa, inevitable e inmortal na brisa de cada

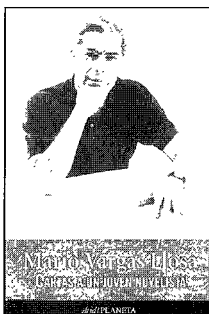
rueiro. Ás veces o cachón cultural no que nos enchoupa Cardoso Pires non dá tempo a alentar e queixámonos do nominalismo sobexo dalgunhas páxinas. É a única chata (por lle poñer unha) que podemos lamentar un pouco (non moito, porque “sarna con gusto non pica”), pero de contado se volve ó remanso narrativo marcado polo ritmo das rutas tabernarias. Son moi bonitas estas páxinas de viño e rosas que nos regalan o mapa (“cada bebedor posúe o seu propio mapa e cada mapa os seus portos”) de tascas, bares e cafés. Como para perderse na fantasía desta xeografía sentimental, onde o único perigo é o de que “poidas tropezar pola proa

cun poeta á deriva”. Á beira do Texo dáseno-la última vista da cidade dominada pola luz, coa evocación das palabras de Fernando Assís Pacheco: “se eu fose Deus detería o sol en Lisboa”.

Feliz lector (este que levo a bordo), que celebra unha vez máis que un libro de cidade me libre de ir coñecela. Hai material neste libro máxico para soñala interminablemente.

Xosé Manuel G. Trigo
 Instituto de Ames
 Bertamiráns (A Coruña)





Título: *Cartas a un joven novelista*
Autor: Mario Vargas Llosa
Editorial: Planeta, Barcelona, 1997
Núm. pp.: 157
Tamaño: 23,5 x 16

O último libro de Vargas Llosa non é só unha obra epistolar dedicada a aqueles que se atreven a emprende-lo espiñento camiño dese xénero narrativo. Trátase tamén dunha guía para que os afeccionados a el deixen de ser unicamente lectores afervoados e unan ó seu fermoso costume a reflexión que os ha volver conscientes, sabedores dalgunhas das técnicas entre as que un escritor pode elixir, ás veces non sen sufrimento, para culminar unha creación coa que “suspender los ánimos”, segundo palabras tantas veces citadas do *Quixote*.

As doce cartas que compoñen o volume levan cada unha un título particular que anticipa o seu contido, a maior parte das veces dunha forma nidia —“El poder de persuasión”, “El estilo”, “El narrador. El espacio”, “El tiempo”, “El nivel de realidad”, “La caja china”, “El dato escondido”—, outras menos directa por se tratar de denominacións suxeridas polo autor e que, aínda que poidan intuírse, compéndense mellor despois da lectura da carta correspondente —“Parábola de la

solitaria”, “El catoblepas”, “Las mudas y el salto cualitativo”, “Los vasos comunicantes”—.

Identifica Vargas Llosa a paixón de escribir coa voracidade da solitaria, segundo unha idea que descobre tamén en Thomas Wolfe. A vocación literaria supón unha predisposición innata a fantasiar, un forte desexo de romper co propio contorno e, posteriormente, unha elección á maneira sartreana: “quien se abandona a la elucubración de vidas distintas a aquella en que vive en la realidad manifiesta de esta indirecta manera su rechazo y crítica de la vida tal como es” (p. 11).

Como xa adiantara noutros ensaios —lémbrense os indispensables *García Márquez: historia de un deicidio* (1971) e *La orgía perpetua: Flaubert y “Madame Bovary”* (1975)— e mesmo escollendo para título dun deles *La verdad de las mentiras* (1990), considera que a “ficción es una mentira que encubre una profunda verdad; ella es la vida que no fue, la que los hombres y mujeres de una época dada

quisieron tener y no tuvieron y por eso debieron inventarla" (p. 13). A cultivar esta ficción, a crear estas mentiras dedícanse en corpo e alma os novelistas, escravos dun verme insaciable que desde dentro lles liba as súas espirituais potencias. A vocación literaria así entendida é comparable á relixiosa e, coma ela, xera satisfacción e dor, a dor da servidume e a dor dese lento camiño de perfección que leva ó escritor a desenvolver, mediante arduos traballos, as capacidades do seu xenio, pois a inspiración precoz non parece cousa de novelistas, aínda que si o poida ser de poetas, como Rimbaud, ou de músicos, como Mozart.

Igual que fai o catoblepas, animal mítico que se devora a si mesmo empezando polos pés, así o novelista escarva nas súas experiencias e, tomando delas os temas das historias que escribe, purga as propias entrañas. Sen embargo, os materiais autobiográficos han devir independentes ó trocárense en novela, porque "un escritor de ficcións no es responsable de sus temas, pues la vida se los impone, pero lo es de lo que hace con ellos al convertirlos en literatura" (p. 26).

Na carta sobre o poder da persuasión, que ha interpretarse como a capacidade dunha novela de ser lida como verosímil, é dicir, de facer crer ó lector que son certas as cousas que se lle contan, acódesse á teoría brechtiana do distanciamento no teatro para sinalar que na novela ocorre todo o contrario: nela

o poder da persuasión fai máis curta a distancia entre a ficción e a realidade. Debe entenderse, pois, que o novelista engana os lectores, idea que pode poñerse en liña co coñecido verso de Pessoa, "O poeta é um fingidor..."

En certos lugares o escritor atopa un dos escollos da nomenclatura literaria actual e debe distinguir entre varios matices do controvertido concepto de realidade, pois a novela, que nace da realidade *real* do seu autor, supón a creación dunha realidade ficticia que "se impone al lector como una realidad soberana" (p. 39). Esta realidade depende en boa parte da eficacia do estilo, que debe ser considerada por riba dos criterios de corrección. Efectivamente, hai grandes escritores que, sen deixar de selo, escriben mal. A súa grandeza deriva da eficacia, isto é, da coherencia e do carácter de necesidade que emana da súa maneira de dicirlas cousas, que ha ser, a xuízo dos lectores, a idónea, a única posible para expresar un certo suceso, un pensamento determinado. Despois de lanzar algunhas invectivas contra os imitadores, sobre todo contra os de Borges e García Márquez, gaba a quen busca un estilo propio, e pon como exemplos a Faulkner e Flaubert e a teoría deste último referente ó *mot juste*, a palabra exacta e única con que pode ser representada unha idea.

Sucédense logo as cartas que falan de técnicas diversas: as características e maneiras de actuación dos

narradores segundo o “punto de vista espacial” ou localización do narrador con respecto á historia mesma; o tempo real, o ficticio, o cronolóxico e o psicolóxico, a partir do cal se constrúe sempre o “punto de vista temporal” (p. 73), que se exemplifica co brevísimo conto “El dinosaurio” de Augusto Monterroso; o “punto de vista del nivel de la realidad”, denominación que o propio autor reconece, con razón, pouco feliz (p. 88) e que dá lugar a unha análise das variantes que pode orixina-la relación entre o ‘real’ e o ‘fantástico’, da obxectividade e a subxectividade, do mítico ou o lendario como “el primer peldaño de lo fantástico o el último del realismo” (p. 100). Vargas Llosa defende de contino a necesidade de discreción no uso das técnicas, pois tan importante coma a súa utilización é que pasen inadvertidas. O contrario botaría por terra a calidade mesma da novela:

Ese es el gran triunfo de la técnica novelística: alcanzar la invisibilidad, ser tan eficaz en la construcción de la historia a la que ha dotado de color, dramatismo, sutileza, belleza, sugestión, que ya ningún lector se percate siquiera de su existencia, pues, ganado por el hechizo de aquella artesanía, no tiene la sensación de estar leyendo, sino viviendo una ficción que, por un rato al menos, ha conseguido, en lo que a ese lector concierne, suplantarse la vida (p. 102).

O autor considera *mudas* as alteracións que poden sufrir calquera dos tres puntos de vista arriba sinalados e propón diversos casos de

cambios de narradores, saltos temporais e *saltos cualitativos*, é dicir, mudas entre dous niveis de realidade, nas que se vai do puramente obxectivo ou ‘realista’ ó fantástico, metafísico ou simbólico. Famosas novelas de grandes autores serven para ilustra-los máis variados casos, aínda que se fai especial fincapé no feito de que os saltos cualitativos son as mudas que abren máis posibilidades ó talento creativo.

Nas cartas sobre “La caja china”, “El dato escondido” e “Los vasos comunicantes” tenta amosar o célebre novelista ó seu mozo aprendiz imaxinario outras técnicas: a *mise en abyme* ou inclusión de historias dentro das historias, á maneira das bonecas rusas, con algúns exemplos tan ilustres como *Las mil y una noches* ou o *Quixote*; as elipses ou silencios significativos que suxiren calando, cun rendemento narrativo enorme como pode verse no “*Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell, una de mis novelas de cabecera” (132); e, en fin, o simultaneísmo e o contrapunto, que explica esencialmente sobre o tan difundido episodio dos “comicios agrícolas” da *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, *The Wild Palms*, de William Faulkner, ou, por non cansar coa enumeración dos moitos exemplos, da *Rayuela*, de Julio Cortázar.

Desta forma consegue Vargas Llosa facer doado o camiño polas sendas da teoría da literatura nalgúns dos aspectos propios da arte de narrar. *Cartas a un joven novelista* é un

xeneroso esforzo, raro nunha personalidade do seu prestixio, por tratar de poñer ó alcance dos escritores noveis e dos lectores 'inocentes', non experimentados nos recursos internos da novela, o esqueleto mesmo de diversas maneiras constructivas. O consagrado autor penetra en certos recunchos desvelando e amosando as súas dificultades a un público heteroxéneo ó que agasalla con exemplos extraídos de múltiples lecturas e enchoupados de fina perspicacia.

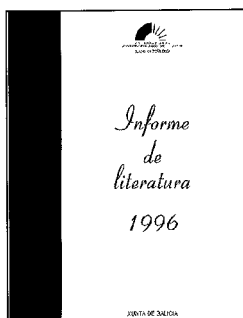
Con todo, hai propósitos imposibles de cumprir: ó longo destas páxinas reitéranse os desexos de fuxir de tecnicismos e de sistematizacións, "Establecer nomenclaturas es un vicio que nada aplaca" (p. 101), de apartarse do "anti-páticamente académico" (p. 71). Non obstante —non podía ser doutra maneira se se perseguía un certo rigor—, na procura de claridade e de proveito didáctico acaban por dárselles ás técnicas nomes, orixinais ou xa establecidos, e por agrupa-las súas variantes en clasificacións consideradas de utilidade. Ás veces non se lle ve razón a algunhas innovadoras propostas terminolóxicas, por máis que resulte de sumo interese coñecelas. Saber que, por poñer un caso, chama ós momentos climáticos *cráteres* ou *tiempos vivos*, e *tiempos muertos* ós anticlimáticos (p. 85) é, desde logo, moito menos interesante que

observa-lo desexo de claridade e a paciencia con que os explica ou que notar que considera *La Celestina* como unha novela con aparencia de libreto dramático na que hai unha serie de narradores-personaxe que nos van contando a historia "dentro de un mismo punto de vista espacial" (p. 67).

Por entre todas estas cartas emerxen vivencias xurdidas da relación escritor/lector-literatura que por forza teñen que admirarnos. A riqueza de propostas e de opinións fan de *Cartas a un joven novelista* un libro de enorme atractivo tanto para os adictos e os estudiosos da literatura coma para os creadores que agora inician o camiño. Convencido de que "la crítica es un ejercicio de la razón y de la inteligencia, y en la creación literaria, además de estos factores, intervienen, y a veces de manera determinante, la intuición, la sensibilidad, la adivinación, incluso el azar", polo que "nadie puede enseñar a otro a crear" (p. 150), Vargas Llosa acaba, nun acto de nobre sinceridade, rexeitando as ensinanzas do seu propio libro e proponendo uns esforzados comezos de acertos, caídas e tropezoños como maneira única de aprender a escribir.

Ana María Platas Tasende
 Instituto Rosalía de Castro
 Santiago de Compostela





A segunda entrega do *Informe de literatura*, esta vez a correspondente ó ano 1996, acaba de ser publicada polo Centro Ramón Piñeiro. Queremos salientar unha vez máis desde ás páxinas desta *Revista* a enorme utilidade e as dificultades de elaboración de volumes tan completos e complexos coma este, froito da atinada coordinación da profesora Blanca-Ana Roig Rechou, axudada no seu labor por María Isabel Soto López e por un equipo integrado tanto por bolseiros do Centro coma por colaboradores externos.

Séguese, como é lóxico, o deseño do *Informe de literatura 1995*, anuario xurdido co propósito de ofrecerlles ós investigadores e ós interesados nestes temas unha exhaustiva fonte de consulta sobre a literatura galega de creación —mesmo da antiga que hoxe se edita— e sobre a crítica que xerou, publicadas en libros, monografías, revistas, xornais ou folletos.

Nas páxinas iniciais poden consultarse uns gráficos elaborados polo

Título:	<i>Informe de literatura 1996</i>
Autor:	Blanca-Ana Roig Rechou (coord.), e María Isabel Soto López (axte. coord.)
Editorial:	Xunta de Galicia. Consellería de Educación. Dirección Xeral de Política Lingüística, CILL Ramón Piñeiro
Núm. pp.:	675
Tamaño:	28 x 22

persoal informático do Centro. Amósanse neles os resultados estatísticos que permiten apreciarlo número de publicacións nos diferentes xéneros e a incidencia da literatura galega nos xornais e revistas. Obsérvanse así mesmo cadros sobre a produción por xéneros dentro das diferentes editoriais.

As seccións xerais de que consta o *Informe de literatura 1996* son as de "Narrativa", "Poesía", "Teatro", "Día das Letras Galegas", "Ensaio. Teoría Xeral. Crítica", "Clásicos greco-latinos traducidos" (novidade con respecto ó *Informe 1995*), "A literatura infantil e xuvenil", "Literatura de transmisión oral", "Revistas", "Premios", "Literatura Medieval", "Folletos de Novidades Editoriais" (tamén novidade), "Apéndice Libros 1995" (complemento do *Informe 1995*), "Índice onomástico" e "Índice temático" (novidade así mesmo). Cada unha destas seccións aparece subdividida en apartados.

Dentro de cada un deles as diversas entradas van acompañadas dunha

breve descripción dos contidos das publicacións. Pode atopar aí o lector unha información obxectiva, é dicir, non valorativa, que resume o comprendido nos volumes e nos artigos. Como "Recensións" e "Referencias varias", e para dar constancia da recepción suscitada, inclúense os diversos comentarios que cada unha das obras mereceu nos diferentes medios de comunicación.

No que respecta ó teatro, non só se fai provisión do que se refire á creación senón que ademais, no apartado "Postas en escena", se engaden as representacións das que se tiveron datos e incorpóranse as *Fichas técnicas* correspondentes ás obras representadas.

Como é lóxico, os xornais e revistas consultados son maioritariamente galegos, pero non faltan entradas extraídas doutras publicacións que tamén atenden á literatura da nosa Comunidade, como *El País*, *El Mundo*, *ABC*, e revistas como *Leer*, *CLIJ*, *Primer Acto*, *Revista de Filología Románica*, *Galizien Magazin*, *Serta*, *Litoral* e outras.

Os artigos dos apartados "Publicacións en xornais", sempre relacionados coa literatura galega, clasifícanse en "estudios e recensións" se se refiren a temas xerais ou a obras publicadas en anos anteriores, "artigos de opinión e colaboracións fixas" se provén de seccións que expresan os

xuízos de destacadas firmas, "entrevistas" cando se recollen declaracións, e "notas, presentacións e escritos varios" cando encerran alusións diversas á nosa literatura.

Dentro da sección dedicada ás "Revistas" faise un percorrido pola traxectoria das revistas galegas e infórmase sobre a dirección, as datas de aparición, a periodicidade, as seccións e os números editados en 1996. Dos traballos que conteñen sobre literatura galega dáse conta nos apartados de "Recensións" e de "Publicacións en revistas".

No que atange á sección de "Premios", achégase información dos máis relevantes nas distintas modalidades e ofrécese datos sobre a súa contía económica, normas de participación e gañadores nas edicións do ano 1996.

En fin, se xa no *Informe de literatura 1995* se facilitaba a consulta cun "Índice onomástico", engádese agora un "Índice temático" que sinala tódalas páxinas que se refiren a creadores en lingua galega e a traballos publicados sobre xéneros, tendencias, movementos e épocas.

Fáisenos, verdadeiramente, pouco doado falar dunha maneira tan esquemática e tan utilitaria dun volume da entidade que se pode deducir das características sinaladas, clara mostra do seu

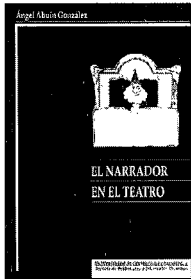
inapreciable valor como libro de consulta. Nas palabras de "Presentación" que figuran ó inicio da obra, Anxo Tarrío Varela, director técnico de literatura no Centro, sinala con perspicacia a importancia de empresas como esta "absolutamente necesarias nun momento en que o incremento da produción editorial fai que practicamente sexa imposible por parte dun só individuo abranguer todo o que se publica nos diferentes soportes da literatura".

Puidera suceder que esa importancia pase para moitos inadvertida hoxe, no intre mesmo no que tantas persoas están dedicadas á minuciosa e sempre arriscada elaboración de tales anuarios, coidando ó máximo o rigor e

tentando a cada paso un maior perfeccionamento. Aínda que moitos se decaten xa da transcendencia do traballo aquí encerrado, é moi posible que sexan as xeracións futuras as que máis valoren tanto esforzo. Esa debe se-la meta de tódolos colaboradores destes e dos sucesivos *Informes de literatura*: pasar por riba do perecedoiro 'agora' e pensar no enorme servizo que fan á vindeira cultura galega botando as sementes de, polo momento, imposibles camiños de investigación.

Ana María Platas Tasende
Instituto Rosalía de Castro
Santiago de Compostela





Título: *El narrador en el teatro*
Autor: Ángel Abuiñ González
Editorial: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago, Santiago de Compostela, 1997
Núm. pp.: 244
Tamaño: 24 x 17

Nas dúas últimas décadas, quizais con certo atraso, salvo meritorias excepcións, con respecto a países e culturas próximos, prodúcese en España un interese crecente polos estudos de teoría literaria. Non obstante, o teatro non ocupa un lugar de privilexio dentro desta produción. Narrativa e poesía constitúen o centro de atención preferente dos investigadores. Este feito reviste unha importancia maior cá dun simple dato estatístico. As súas causas son complexas e non poden reducirse sen máis á cegueira colectiva de público e investigadores. O certo é que resulta gratificante atopar obras como a que se comenta, na que se atende a este ámbito de creación artístico.

Hai outra razón que estimula inicialmente o interese por *El narrador en el teatro*: o tratamento do tema desde unha dobre perspectiva teórica e práctica. Evitando falsas pretensións de globalización e exhaustividade, este enfoque contribúe a lograr un obxectivo tamén dobre. Por unha parte, as

formulacións e propostas teóricas que se nos ofrecen serven para entender mellor a complexidade do procedemento da mediación. Por outra parte, o achegamento teórico a esta cuestión faise tendo en conta a realidade histórica, e singularmente a utilización do dito recurso na literatura dramática do século XX, como esclarece o subtítulo da obra, que deste xeito se converte tamén nunha contribución á historia do teatro contemporáneo.

O estudo, deixando á parte o breve epílogo final, estrutúrase en once capítulos de diferente extensión, que poden agruparse en dous bloques. O primeiro, constituído polos cinco capítulos iniciais, destínase preferentemente á explicación de conceptos e termos, á introducción histórica do procedemento da mediación no teatro, e á presentación dun panorama dos autores e obras que poden considerarse máis representativos en canto ó uso do procedemento citado ó longo dos cen últimos anos. Os restantes capítulos, do VI ó XI, céntranse na análise pormenorizada das

repercusións que ten a utilización do recurso do narrador nos distintos aspectos que atinxen á concepción do drama e ós diversos factores e moldes formais e temáticos que lle son propios.

Comeza o estudio con dous breves capítulos dedicados especialmente a aclarar conceptos e termos. Hai que destacar ó respecto, as precisións sobre o alcance do propio ensaio, que, segundo se puntualiza, se centra no narrador no teatro, e non na narración no drama, fenómeno moito máis complexo. Enlazando co anterior, o capítulo II dedícase especificamente a fixa-lo sentido outorgado ó “narrador”. A. Abuín sitúao preferentemente no ámbito da voz e enumera algúns dos efectos xerais que implica a súa presenza, como a creación de novos niveis no universo ficticio ou o dano producido á ilusión dramática. Merecen destacarse as observacións iniciais, nas que se indica a qué tipo de narradores se prestará atención preferente, que son, seguindo a terminoloxía e o esquema de Richardson, os narradores “presentadores” e os narradores “xeradores”. Polos primeiros entende aqueles que “desde prólogos o epílogos permanecen fuera del universo ficticio de la obra” e serven para aclarar ó espectador cómo debe ser entendida. Os segundos correspóndense con determinados personaxes que enxendran “con su discurso un universo dramático habitado por personajes ontológicamente distintos”.

Tralo excursio do capítulo terceiro, dedicado ó narrador no texto secundario formado polos acoutamentos, o capítulo seguinte ofrece, partindo de Aristóteles, unha sucinta mostra das concepcións épica e dramática a través da historia. Como conclusión asúmese, tomando como referencia o pensamento de numerosos autores contemporáneos, que a figura do narrador é o resultado da comprensión por parte de tales artistas de que “las cosas nuevas” cómpre dicilas “de otro modo”.

Ó longo do século XX pode comprobarse cómo unha das liñas de evolución seguidas polo drama consiste nunha notable aproximación a outros xéneros, particularmente á novela. Unha das claves que definen esta evolución é sen lugar a dúbidas a utilización de narradores, presentes en formas moi variadas e cunha gama moi ampla de funcións. No capítulo V do seu estudio, un dos de maior interese, A. Abuín ofrece, cunha notable capacidade de síntese, unha panorámica de autores e obras que constitúen outros tantos fitos no proceso renovador ó que se alude e que son en moitos casos mostras da mellor produción teatral do século: P. Claudel, B. Brecht, Thornton Wilder, Tennessee Williams, A. Miller, Buero Vallejo e Alfonso Sastre, do que se comentan así mesmo os escritos teóricos. O tratamento de autores españois dentro dun contexto supranacional, en contra do que se fixo noutras ocasións, supón un acerto

salientable, ó permitir unha visión e valoración moito máis xustas.

Os restantes capítulos da obra destínanse a examinalas repercusións que ten a elección deste procedemento, nas súas múltiples variedades formais e funcionais, á hora de construír, e polo tanto á hora de analizar, o drama. Acompañando sempre a exposición teórica da análise das ditas repercusións na realidade de obras concretas, o capítulo VI dedícase ó estudio da incidencia do emprego do narrador na caracterización xenérica do drama. O capítulo seguinte analiza en detalle as variedades fundamentais de narrador atendendo tanto á visión como á voz, así como os diferentes tipos de narrarios, desde o propio espectador, ata os personaxes mencionados dentro do texto como destinatarios directos do discurso do narrador dentro da diéxese. Para todo iso A. Abuín adopta con frecuencia conceptos, termos e tipoloxías extraídas das propostas feitas pola narratoloxía para o estudio da novela. Stanzel, Pouillon, Todorov, Genette, entre outros moitos, son citados con asiduidade. Esta opción, discutible quizais para algúns, permite levar a cabo en moitas ocasións, máis alá de posibles discrepancias puntuais, unha enriquecedora comparación entre teatro e novela.

Entendido como representación ou como drama, o tempo e o espazo son elementos imprescindibles para a

existencia do teatro. Os capítulos VIII e IX dedícanse ó exame de ámbolos dous aspectos, incluíndo o comentario das principais variedades de manipulación, como son, entre outras, as diversas maneiras de presentación de tempos diferentes do presente, a utilización de anacronías, o emprego de distintas formas de simultaneísmo e o abano de solucións propostas polos dramaturgos para a súa posta en escena.

Os dous capítulos finais, deixando á parte o epílogo, céntranse en cuestións relativas á organización textual, ó público e á temática das obras. O capítulo X trata das diferentes opcións á hora de situar o narrador no texto —inicio, final, posicións intermedias—, así como das consecuencias que carrega a miúdo a introducción do narrador, fragmentarismo propiciado polas súas intervencións e multiplicación de niveis narrativos. Finalmente, no capítulo XI estúdanse dúas das liñas seguidas con maior asiduidade polo teatro moderno á hora da renovación: a crecente implicación do público no espectáculo e a escritura de textos cun forte compoñente autorreflexivo, nos que ten notable importancia o emprego da figura do narrador.

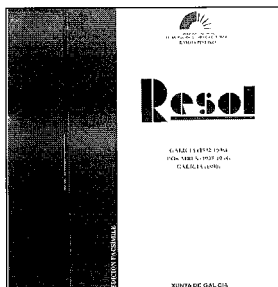
Antes de concluír, é preciso insistir na diversidade de razóns que sustentan a invitación á lectura de *El narrador en el teatro*. Á marxe de posibles obxeccións de detalle, A. Abuín soubo construír con acerto, como se

dixo, unha síntese lúcida dunha das vías máis seguidas polo drama ó longo do século XX e a través da súa obra permítenos dar un paso máis na comprensión desa arte complexa e apaixonante que é o teatro. Este, malia as denuncias dunha crise permanente, móstrase como unha realidade plenamente viva ó ser capaz de acoller e levar ó límite procedementos, como o da utilización

do narrador, que quizais podería pensarse que acelerarían a súa morte e, paradoxalmente, serviron para a súa renovación.

Miguel A. Gómez Segade
Universidade de Santiago de
Compostela





Título: *Resol*
Autor: AA.VV.
Editorial: Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997
Núm. pp.: 364
Tamaño: 22,5 x 33

A presente obra aparece claramente dividida en cinco partes: introducción, facsímile, apéndices, bibliografía e índices.

A primeira parte deste volume ábrese baixo o título de "Introducción" que, pola súa vez, está subdividida en seis subapartados. O primeiro, "*Resol*: características externas. As etapas", fai unha pequena presentación da revista (tipografía, número de exemplares, periodicidade...) para, seguidamente, apunta-las tres etapas da revista.

O segundo subapartado, "Primeira etapa", abrangue un estudio deste período: relación dos tres directores, Arturo Cuadrado, Luís Seoane e Ánxel Fole (aínda que tamén se apunta a posibilidade da colaboración en labores de dirección de Luís Manteiga) e o impresor Ánxel Casal. A continuación estúdanse polo miúdo os dez números publicados nesta primeira andaina e de seguido faise un percorrido polos colaboradores (escritores e ilustradores). Segue coa localización literaria das composicións galegas aparecidas na

revista, para rematar coa análise dun dos proxectos máis interesantes do que poderíamos chamar "colectivo *Resol*", unha iniciativa de Arturo Cuadrado de carácter divulgador, "a Barraca de Feira *Resol*", que, como apuntan os autores desta introducción, "probablemente naceu dos contactos dos seus impulsores con García Lorca e da presenza de 'La Barraca' lorquiana en Santiago de Compostela". Este proxecto consistía en leva-la arte ó pobo.

Co epígrafe "Etapas arxentina (1937-1938)", iníciase unha panorámica artística da produción literaria do bando favorable á República e logo unha visión da República e a Guerra Civil na plástica galega, onde se fai un breve repaso de persoeiros sobranceiros como Eduardo Padín, Castelao, Maside, Díaz Baliño, Colmeiro, Manuel Torres, Arturo Souto, Álvaro Cebreiro, Isaac Díaz Pardo... Continúa cun achegamento a quen foi o gran dinamizador de *Resol* en Bos Aires, Luís Seoane, e remata cunha aproximación ós ilustradores desta etapa.

No cuarto bloque, "*Resol*, número de homenaxe (1990)", faise referencia á derradeira etapa desta revista coa publicación dun número de homenaxe —cincuenta anos despois de pechada a etapa arxentina— aparecido na data simbólica do 25 de xullo do 90 e obra do xa colaborador Isaac Díaz Pardo a través de Edicións do Castro.

O "Inventario de notas, referencias, artigos e estudos sobre *Resol*", recolle todo o publicado ata o momento sobre *Resol*. Aquí aparecen textos de Fernández del Riego, Cunqueiro, Fole, Seoane...

Unha última parte, de grande interese, recolle tódalas referencias bibliográficas de tódolos colaboradores da revista, e é aí onde nos decataremos do verdadeiro valor que esta publicación presentaba, presenta e presentará, xa que nela figuran personaxes galegos como Amado Carballo, Bouza Brey, Cabanillas, Castelao, Dieste, LUGRÍS, Noriega, Otero, Pimentel, Pintos, Risco, Vilar Ponte; españois como: Alberti, Lorca, Gerardo Diego, e estranxeiros como: Juana de Ibarbourou, Camões, Dostoiévsky, Machado, Nietzsche, Pessoa, Tagore, Valéry, Huidobro, Neruda, Benedetti... e así unha longa lista de escritores e ilustradores dos máis importantes tanto na nosa literatura coma na literatura en lingua castelá (dentro e fóra da península), da literatura portuguesa, etc.

No segundo apartado, "Facsimile", figura o que é a edición facsimilar da revista, edición coidada e, como lle corresponde, a toda cor, onde aparecen os dez números publicados en Galicia, os dous de Bos Aires e o de Homenaxe de Sada-A Coruña.

A terceira sección, "Apéndices", está composta por dúas interesantes contribucións que enriquecen este traballo. A primeira, "Presencia de Ánxel Fole en *Resol* e noutras revistas culturais e literarias", é da autoría de Armando Requeixo, un dos mellores críticos contemporáneos da obra foleana, quen pretende botar luz sobre un dos aspectos menos estudados da súa obra: "a súa produción xornalística, tanto na prensa diaria coma en revistas, ten suscitado unha menor atención" pero "cómpre non esquecer que a máis duradeira (...) profesión de Fole foi a de xornalista", segundo palabras do propio autor. Preténdese facer un catálogo das revistas nas que o autor lucense participou ó longo da súa vida: *Ahora*, *Guión*, *Yunque*, *Ser*, *Nós*, *Resol*, *Numen*, *Cartel*, *Mensajes de Poesía*, *Alba*... e un longo etcétera que remata cunha breve nómina da súa colaboración coa prensa diaria: *El Progreso*, *El Pueblo Gallego*, *La Noche*, *Faro de Vigo*, *La Hoja del Lunes de Lugo*...

O segundo traballo, "Panorámica das revistas literario-culturais coetáneas de *Resol*: galegas, españolas,

portuguesas e hispanoamericanas", sitúanos ante un ambicioso proxecto levado a bo termo xa que debemos lembrar que a produción cultural galega estaba en consonancia coa produción do resto dos estados limítrofes, mesmo coa dos exiliados alén mar. Deste xeito, ofrécese unha ampla revisión das publicacións galegas primeiro, onde se tratan os aspectos máis salientables (promotores, temas, colaboradores...) de *Nós, Ronsel, Alfar, Galiza, Logos, Cristal, Universitarios, Yunque, Máis!, Papel de Color, Spes, Alento, P.A.N., Ser, Guieiro, El Miliciano Gallego, Misión, Nueva Galicia, Nova Galiza, Galicia Libre, El Socialista Gallego*; logo das españolas como *Nueva Poesía, Azor, Caballo verde para la poesía, Ardor, Brújula, Ágora...*, cun apartado onde se rexistra a participación de escritores e artistas galegos nestas publicacións; revistas portuguesas como *Presença, Portucale, Orpheu, Momento, O Diabo...*, cun pequeno inciso de autores portugueses en *Nós* e *A Nosa Terra*; e, finalmente, as hispanoamericanas, divididas en dous tipos: as publicacións galegas, onde se fai un percorrido pola prensa da emigración e do exilio (*La Gaita Gallega, Acción Gallega, Alma Gallega, Galicia, Galicia Libre...*) co importante papel que desempeñaron nestes lugares e a presenza da prensa galega nos distintos países —Arxentina (*Miñor, Galicia, Arenteiro, Betanzos, Galicia Libre...*), Cuba (*Fragancias, Vida Gallega,*

Loita...), Uruguai (*Raza Celta, O Irmandiño, Galicia...*), e Chile (*Galicia de Chile*) —. Remata este traballo coas revistas hispanoamericanas non galegas: *Claridad, Amauta, Lampadario, Senderos, Campo, Taller...*

O cuarto gran bloque, titulado "Bibliografía", está dividido en dous: "Libros" e "Revistas e Xornais". Nel recóllense as publicacións que foron empregadas para a elaboración do fac-símile.

O quinto apartado, "Índices", está subdividido en tres seccións. Na primeira, "Sumarios", aparecen os índices dos dez números da revista que viron a luz en Galicia (1932-1936), os dous publicados en Bos Aires (1937-1938) cos seus respectivos suplementos, *El Bulubú*, e, como remate, o índice do número de homenaxe aparecido en Galicia (1990). Na segunda, "Autores", ofrécenos-lo índice de autores, distinguindo as tres etapas, Galicia, Bos Aires e outra vez Galicia. Na derradeira sección, "Títulos", figuran ordenados alfabeticamente os títulos do corpus da revista coas divisións antes mencionadas.

Como conclusión gustaríanos salientar un par de aspectos. Primeiro, a necesidade deste tipo de publicacións, xa que nos permiten recuperala memoria histórica do noso país que moitos de nós só coñeciamos polos comentarios que aparecen nos libros

de estudio. Moitas das persoas que hoxe nos interesamos por estes temas aínda non nacemos nos anos de publicación desta revista, e moitos de nós non podemos acceder ós orixinais, ben porque nas nosas localidades non temos bibliotecas públicas o suficientemente dotadas, ou porque aínda contando cunha boa dotación, non posúen estas publicacións (pola súa fragilidade —eran pequenas follas facilmente destruíbles— ou mesmo polo medo que os directores das bibliotecas tiveron na época franquista). Daquela, este é un labor que lles corresponde tanto ás diversas editoriais coma á Xunta de Galicia. As primeiras, debido a problemas económicos, non poden publicar todo o que desexan, máxime cando o público lector destes estudos non é tan amplo como se esperaba. Neste contexto é onde organismos institucionais como o antes referido teñen que botar man deste tipo de obras e sacalas á luz, podendo ó mesmo tempo abarata-lo prezo.

Como segundo aspecto importante debemos facer referencia ás cinco revistas salientables daquela época: *Cristal*, *Galiza*, *Resol*, *Universitarios* e *Yunque*. Todas elas teñen un inestimable valor, mais ¿por que estudar só *Resol* e non as outras? (con esta pregunta non quero menosprezar ningunha delas, todas teñen o seu mérito e todas deberían ser reeditadas). Seguindo ó profesor Modesto Hermida,

atopamos claramente o porqué da súa edición facsimilar: "*Cristal* é a máis regular na periodicidade, *Galiza* é a que demostra maior compromiso galeguista (...), *Resol* posiblemente sexa a máis importante literariamente tanto pola amplitude na recolleita coma a divulgación de textos, *Universitarios* é a máis definida sociopoliticamente (...), *Yunque* é a máis claramente comprometida...". Por este motivo o director do proxecto, o profesor Luís Alonso Gírgado, inclinouse por *Resol*, a máis literaria.

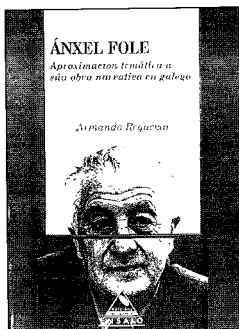
Para rematar, malia o valor que esta publicación presenta, desexaríamos facer un par de apreciacións que ó noso modo de ver, poderían completala. A primeira delas refírese ó aspecto lingüístico. Estamos nunha etapa na que o emprego da segunda forma do artigo está en amplo retroceso, e por iso non estaría de máis que esta forma estivese presente nestas publicacións institucionais e, deste xeito, favorecería a súa recuperación e espallamento. De feito, se as persoas que estamos vinculadas ó galego non defendémoslas nosas características máis salientables, ¿quen o vai facer? Seguindo cos aspectos lingüísticos, tamén se podería facer un estudio —ou polo menos unha aproximación— á lingua empregada na revista, se empregaban unha *koiné* literaria, se mantiñan as características lingüísticas das súas zonas, etc. Finalmente a última puntualización que nos gustaría facer está

vinculada ó contido literario: xa que se fixo un estudio da presenza de Ánxel Fole en *Resol* e na prensa do momento, tampouco sobraría un estudio paralelo da contribución á lingua e literatura galegas de Seoane e, dende

outro punto de vista, de Cuadrado ou Casal.

Xoán Carlos Rodríguez Pérez
Centro Ramón Piñeiro





Unha das principais contribucións editoriais ó Ano das Letras Galegas 1996, dedicado a Ánxel Fole, foi a do crítico e estudioso Armando Requeixo. O estudo, ademais, ten asegurada a súa cientificidade xa que está redactado a partir da súa tese de licenciatura, presentada na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela en setembro de 1996 co título: *Ánxel Fole. Aproximación literaria e lingüística*.

O libro céntrase na análise temática do que o autor chama "a tetraloxía foleana", isto é, o corpus formado polos catro libros de relatos de Ánxel Fole: *Á lus do candil* (1953), *Terra brava* (1955), *Contos da néboa* (1973) e *Historias que ninguén cre* (1981), aínda que tamén considera outros relatos do autor aparecidos en distintos medios de publicación. Este foi o caso dalgúns dos relatos que formaban o perdido libro de relatos de Ánxel Fole, *Auga lizgaira* [1936]. En total, o crítico traballa con 97 relatos: os 15 contos de *Á lus do candil* (1953), os 14 de *Terra brava* (1955), os 18 de *Contos da néboa* (1973), os 20 de

Título: *Ánxel Fole. Aproximación temática á súa obra en galego*
Autor: Armando Requeixo
Editorial: Edicións do Cumio, Vigo, 1996
Colección: Ensaio
Núm. pp.: 143
Tamaño: 14 x 19

Historias que ninguén cre (1981), relatos que pertencían a *Auga lizgaira* e 26 relatos, non recollidos en libro, e aparecidos entre 1958 e 1985.

Esta análise vai precedida dunha primeira aproximación á obra do autor lucense, consistente nun apuntamento biobibliográfico, na análise da complicada adscrición de Ánxel Fole a un grupo xeracional dentro da literatura galega, e nun repaso á bibliografía crítica que a obra do autor lucense ten suscitado, tanto entre os autores contemporáneos coma con posterioridade. Nesta primeira aproximación consideramos moi pertinente a clarificación xeracional de Fole como autor pertencente á xeración de 1936, e o resumo do "estado da cuestión" dos estudos foleanos que nos proporciona un interesantísimo punto de partida para analiza-lo grao de pertinencia dos distintos traballos sobre Fole que foron aparecendo ó longo deste ano 1996.

Pasando xa ó que constitúe a cerna do libro, as características xerais da narrativa en galego do autor,

Armando Requeixo ofrece unha primeira aproximación ás liñas de forza que percorreron cada unha das obras principais de Fole (e que suman 67 relatos), indicando a seguinte clasificación tipolóxica para estes relatos:

- Relatos fantásticos e pseudofantásticos (que sumarían o 40,9 % dos relatos foleanos e que supoñen a metade dos contidos en *Á lus do candil* e en *Terra brava*).
- Relatos humorísticos (que sumarían o 27,3 %).
- Relatos policiais-detectivescos ou de aventuras (que sumarían o 24,2 %).
- Relatos de suceso anecdótico (que sumarían o 7,6 % e que están presentes nun único libro: *Contos da néboa*).

A esta clasificación engade, tamén, unha análise do funcionamento doutros subtemas, como a paisaxe, a música, a fala, a literatura, o humor, a muller e o amor. Para Fole, a paisaxe, a música e a lingua constituían o triángulo indisoluble no que asentaba a diferenciada idiosincrasia galega.

Para os 30 relatos restantes, o autor considera unha clasificación como segue:

- Relatos de suceso anecdótico (8).
- Relatos de elementos natural, fantástico ou onírico (8).

—Relato autobiográfico (6).

—Estampas descritivas / Xeografías líricas (4).

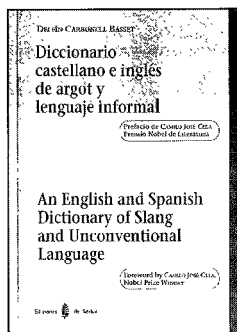
—Relatos de aventuras (4).

Tamén para a lingua do autor ofrece Armando Requeixo algunhas consideracións moi interesantes e que rebaten algúns dos prexuízos mantidos pola crítica ata o momento. A consideración case unánime de que a lingua de Fole reflectía “magnetofonicamente” a lingua do pobo deixa paso agora á constatación de que Fole utilizou as falas do Courel, O Incio e Quiroga como “dialecto base” de partida aplicando, na maior parte dos casos, un criterio interdialectal.

Para finalizar, queremos apuntalo feito de que este estudo sobre a vida e a obra de Ánxel Fole (1903-1986) marca, na nosa opinión, un antes e un despois nos estudos foleanos. A posta a punto das opinións críticas anteriores, a rigorosa exposición dos datos e as conclusións ofrecidas demostran a solidez e o bo facer que están detrás deste traballo.

María Teresa Araújo García
Centro Ramón Piñeiro





Dentro do seu labor como lexicógrafo, Delfín Carbonell Basset acaba de publicar un diccionario onde recompila o léxico de argot e linguaxe informal en castelán e inglés. Non é este o seu primeiro traballo neste campo, xa que en 1992 publicara un *Diccionario malsonante, inglés-castellano-inglés*. A isto hai que engadi-la súa experiencia na elaboración dun diccionario fraseolóxico e doutro de proverbios, sempre no ámbito da lexicografía bilingüe castelán-inglés. É, pois, Delfín Carbonell Basset, un autor de contrastada experiencia na elaboración de dictionarios bilingües, que pon ó servizo do usuario tódolos seus coñecementos sobre o inglés americano e o español peninsular nas súas obras.

“Lengua es lo que se habla”, dinos Camilo José Cela no prefacio a este diccionario. Esta frase reflicte o contido da obra, que recolle 12.000 rexistros principais e 360.000 palabras de argot e linguaxe informal en inglés e castelán, voces que, por outra banda, non adoitaban estar recollidas nos dictionarios

Título: *Diccionario castellano e inglés de argot y lenguaje informal—An English and Spanish Dictionary of Slang and Unconventional Language*
Autor: Delfín Carbonell Basset
Editorial: Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997
Núm. pp.: 828
Tamaño: 15,5 x 21,5

estándares. Sen embargo, todos nos decatamos da súa grande importancia á hora de coñecer unha lingua. A compilación de todas esas voces mostra o enorme esforzo e traballo realizado polo seu autor, ademais de supoñer unha proba do seu gran dominio das linguas obxecto de estudo.

A mellor virtude que un lexicógrafo pode ter á hora de confeccionar un diccionario é saber con certeza qué tipo de obra quere realizar. Isto é un aspecto que Carbonell Basset aclara perfectamente no seu prefacio. A claridade de ideas é unha das características fundamentais que presenta a obra desde o comezo. Non pretende ser exhaustiva, porque dada a variedade de termos informais e argóticos presentes na lingua —neste caso en dúas—, non se pode pretender abarcar todo, senón aquilo que é máis representativo.

O sistema de presentación do material neste diccionario é fiel ós principios seguidos por Carbonell Basset en tódalas súas obras lexicográficas.

Trátase de ofrecerlle ó usuario un diccionario que sexa útil e práctico, é dicir, ten que proporcionar-la información que se precise e, ó mesmo tempo, ser de fácil manexo. O deseño do diccionario consta de dúas partes ben diferenciadas, unha inglés-castelán e outra castelán-inglés, pero que se complementan entre si. Seguindo unha ordenación alfabética, calquera voz que busquemos aparecerá recollida en ámbalas dúas partes, de maneira que o usuario nunca estará perdido. Ademais, como instrumento de axuda recóllense as palabras estándar como entradas, baixo as que aparecen tódalas formas argóticas ou informais coas que podemos referirnos a esa palabra estándar. Neste punto observámo-la preocupación que o autor sente polo usuario, xa que o posible descoñecemento que este pode ter do argot ou da linguaxe informal podería imposibilita-la súa busca.

En todo diccionario os exemplos teñen unha grande importancia á hora de axuda-lo usuario a entender tanto o uso coma o significado dunha palabra ou dunha frase. Nunha obra deste tipo non podía faltar este elemento tan esencial, polo que o autor dá uns 25.000 exemplos de uso. A isto hai que engadi-la explicación que entre parénteses segue a cada entrada, de maneira que antes de dar unha relación de tódolos termos argóticos ou informais sabemos con claridade qué significa a palabra en cuestión. Outro instrumento de axuda que nos ofrece o autor ó

final dalgunhas entradas é certa información adicional que el considera salientable para entender esa voz. Sería beneficioso que esas referencias tan útiles aparecesen en máis entradas. Por outra banda, a sinalización en negra de certas palabras nalgúns rexistros, indicando que eses vocábulos son os que mellor recollen o significado da entrada, non só é importante senón tamén de grande utilidade, a pesar de que non se faga de forma sistemática e, en moitos casos, o usuario non poida contar con esta valiosa información.

Antes da publicación desta obra xa se realizaran outros dicionarios nos que se estudiaba o argot e a linguaxe informal ben en inglés, ben en castelán. Sen embargo, a obra de Carbonell Basset representa o estudio comparado de expresións de argot e linguaxe informal en ámbalas dúas linguas. Nun mundo no que cada vez se lle presta máis atención á lingua coloquial facía falta unha obra destas características. Este traballo pode ser unha axuda moi valiosa para estudantes de español ou de inglés como linguas estranxeiras e, como non, para o labor docente en xeral. Pero cremos que, sobre todo, vai ser un instrumento imprescindible para os profesionais da tradución, da dobraxe de películas e da interpretación.

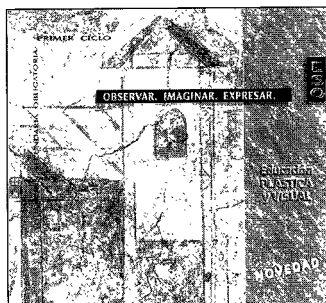
Se tivesemos que destacar, sobre tódalas outras, unha función dun diccionario deste tipo esta sería a de

servir de incentivo para que outros lexicógrafos acometan traballos desta índole. Seguindo o exemplo de Carbonell Basset, pode que alguén se decida a elaborar un dicionario galego

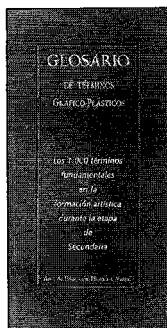
deste tipo. Obras coma esta son realmente necesarias en calquera lingua.

María Jesús Anido Silvosa
Centro Ramón Piñeiro

6



Título: *Obervar. Imaginar. Expresar*
Autor: A. de Sandoval e L. C. Varea
Editorial: Ediciones Sandoval, 1997
Núm. pp.: 155
Tamaño: 30,5 x 28



Título: *Glosario de Términos Gráfico-Plásticos*
Autor: A. de Sandoval
Editorial: Ediciones Sandoval
Núm. pp.: 237
Tamaño: 19,5 x 9,5

No número dez desta revista publicábase unha recensión sobre un libro dedicado á educación plástica e visual durante o segundo ciclo da ESO. Tal libro leva por título *Obervar. Interpretar. Expresar*.

Aparece agora unha nova publicación do mesmo autor e na mesma editorial, dedicado esta vez ó primeiro ciclo da ESO. Como ocorre no libro anterior, o título —*Obervar. Imaginar. Expresar*— leva implícita a intención do autor de desenvolverlo ensino destas materias nestas idades. A diferenza de título e de enfoque con respecto ó primeiro semella ser moi

lixreira pero é de suma importancia. Entre “imaxinar” e “interpretar” existe todo un corpo de lecturas descodificadoras de producións alleas. De aí que se faga fincapé en educar a imaxinación como paso previo á interpretación.

Sabemos que a educación plástica ten como auténtico abecé a observación, o saber ve-lo que se nos presenta para elaborar criterios de apreciación de imaxes, para entender as obras alleas desde o máis epidérmico ata o máis profundo e logo, se é o caso, saber expresar os criterios propios dun xeito plástico.

Non se debe esquecer que nestas etapas da educación, todo aquilo que teña como base o coñecemento e entendemento do feito artístico, en calquera das súas facetas, non ten como meta a creación persoal nuns niveis de auténtica arte. Pero si hai que conseguir que nas realizacións dos alumnos sobre as propostas de traballo presentadas quede demostrado dunha forma clara e indubidable que se entenderon os conceptos esenciais. Eses conceptos que ofrecen a seguridade de poder ler correctamente as expresións plásticas de que estamos rodeados.

Calquera dos dous textos teñen un esquema didáctico similar. Claridade de exposición amena e sinxela e propostas de traballo que eviten o medo ós resultados. Isto é, prima o entendemento do concepto sobre a dificultade da realización. Agora ben, todo isto non quere dicir que non se pretenda saca-lo máximo partido daqueles alumnos que están especialmente dotados para a produción artística. Están moi claras as relacións entre obxectivos, contidos e desenvolvementos en cada unidade didáctica, de tal modo que pode adaptarse cada traballo á diversidade de capacidades que acostuma haber entre os alumnos dunha aula.

Dadas as idades que comprende o primeiro ciclo da ESO, propónse como segundo principio o imaxinar. E cara á imaxinación van encamiñadas moitas

das propostas de traballo que reforzan así o gusto polo descubrimento e o resultado obtido. En moitos casos preténdese esperta-la curiosidade e atopar novas solucións, o que axuda ó desenvolvemento da sensibilidade e incide de forma moi positiva nos hábitos de traballo.

As ilustracións en todo libro dedicado á educación plástica e visual son, ou deben ser, pedra angular: a mal exemplo, mal libro. Este libro é bo. A elección de imaxes, das que está ateigado o texto, cuns comentarios que axudan ó mellor entendemento dos conceptos sen ter que facer longos discursos, está tan coidada que en moi poucos casos nos paramos a pensar nalgunha imaxe que ofrezca con máis claridade o que con ela quere expresarse.

Se houbese que destacar en particular o tratamento dado a algunha unidade, quizais a 6, dedicada á lectura da imaxe, sería un bo exemplo. Nela trátanse coa concisión e brevidade que corresponden a esta etapa, pero con moito rigor, as diversas linguaxes e lecturas das diferentes imaxes, xa sexan fixas ou móbiles, fotográficas ou debuxadas, dedicadas á publicidade ou á información. Tamén poden mencionarse por motivos análogos as unidades da 11 á 14, nas que os elementos xeométricos e as xeometrías estruturais dos obxectos mailas descrições gráfico-técnicas están tratadas como un todo relacionado co mundo real.

En canto ó outro libríño, publicado ó mesmo tempo e con idéntica finalidade de servi-la área de educación na etapa secundaria, e que por razóns obvias comentamos conxuntamente co anterior, parécenos un encomiable labor polo formato e a elección das entradas, pero ten un defecto case que imperdoable: carece de imaxes que apoién as definicións dalgúns conceptos que quedan moi escuros para os entender quen se achegue por primeira vez a eles.

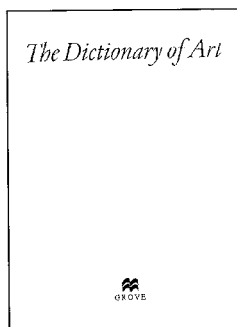
Poden servir como exemplo algunhas definicións de conceptos xeométricos como *perpendicularidade*, *paralelismo*, ou mesmo as definicións das cónicas que en tódalas

enciclopedias de hoxe se acompañan dos correspondentes debuxos que aclaran rapidamente, con lles botar unha simple ollada, o que se quere dicir coa definición literal, pois non podemos esquecer que este glosario está dirixido á área plástica e visual.

Sen embargo hai que insistir en que a selección de termos está ben feita e é desexable que se logre nestas idades o coñecemento dos mil termos recollidos. Aínda que, a verdade, dadas as circunstancias, semella utópico.

Javier Vilariño Pintos
Escola de Artes Mestre Mateo
Santiago de Compostela





Título: *The Dictionary of Art*
Autor: J. Turner (ed.)
Editorial: MacMillan, Londres, 1996
Núm. pp.: 34 volumes de diferente grosor
Tamaño: 25 x 19

En certa ocasión alguén propuxo a Erwin Panofsky a posibilidade de dirixir unha enciclopedia do renacemento, vasta obra de referencia que, a imitación do Pauly-Wissowa no campo da antigüidade, serviría de orientación a moitos estudosos dese crucial período da cultura europea. A súa despectiva resposta foi: "You mean, all pull together - in the wrong direction?" Para o xigante alemán todos eses traballos colectivos eran labor reservado a "little people", razón pola cal adoraba esforzos como o de Guy de Tervarent, celebrando abertamente o seu útil *Attributs e symboles dans l'art profane*.

Sería interesante, qué dúbida cabe, sabe-la súa opinión acerca do enorme diccionario que non hai moito saíu do prelo e que xustifica as presentes liñas. Posiblemente, á vista dos resultados, non sería tan negativa coma da anécdota citada poderíamos inferir. Porque a voluminosa empresa non é, de ningún xeito, traballo de "little people"; investigadores da

envergadura e solvencia de Willibald Sauerländer, grande especialista en escultura medieval, con obras no seu haber como o precioso volume (editado por Hirmer) sobre a escultura do gótico en Francia, Walter Cahn, o actual editor do *The Art Bulletin*, onde viron a luz varios traballos de Panofsky, André Chastel, un dos máis exquisitos historiadores franceses da arte, Oleg Grabar, posiblemente o máximo coñecedor da arte do Islam, ou Alfonso Pérez Sánchez, exdirector do Museo do Prado e importantísimo especialista en pintura barroca, son proba do seu aserto.

O título, "deceptively simple", como admite a editora, agocha unha vontade colosal: dende os comezos da década dos oitenta un nutrido equipo, coordinado por Jane Turner, emprende unha ambiciosa tarefa: ordenar, na dirección correcta, todo o publicado de relevancia no campo da historia da arte; é dicir, poñer ó alcance do maior número posible de persoas o resultado de anos de investigación, reflectidos

ata o de agora só nas publicacións especializadas e, polo mesmo, vetados a moitos interesados no tema.

A inmensidade do terreo para acoutar fixo necesaria a colaboración de máis de 6700 especialistas que redactaron 41.000 artigos de diversa índole: biografías de artistas, técnicas, escavacións arqueolóxicas, comitencia, teorías estéticas, coleccionismo, falsificacións, socioloxía, conservación, etc. A extensión destas colaboracións é, loxicamente, moi variable; algunhas son auténticas monografías que, como afirma a responsable "could be considered substantial books in their own right". Neste grupo son subliñables os traballos sobre cidades ou rexións.

Unha característica destacable é a firme vontade por supera-lo eurocentrismo que lastra —aínda hoxe— a maior parte das publicacións sobre a nosa disciplina: ¿coñece alguén unha boa colección de arte que non se considere mero apéndice ou producido polas culturas orientais, africanas, oceánicas? O propio programa do actual COU —sobre o que habería moito que falar en canto á súa coherencia e flexibilidade— está ancorado nunha visión netamente occidental.

Na nosa época de hiperespecialidade é unha quimera a capacidade de abranguelo todo, incluso no propio campo da actividade. Por iso, un

traballo destas características serve como ferramenta cara a unha posta ó día en materias que escapan ós nosos intereses máis inmediatos. Jane Turner confesa que "when we began, we had little idea how momentous the political changes of the 1990s would prove to be, and just as the political map of the globe has been redrawn, so too, have the boundaries of art history"; deste xeito "old assumptions have been questioned, opinions revised, new facts brought to light and whole new areas explored for the first time", o que dá idea do carácter innovador da obra.

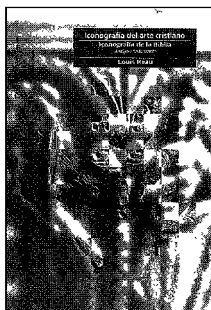
A eclosión deste "milagre" radica, como a editora admite, no desenvolvemento nos últimos anos das novas tecnoloxías da comunicación. É evidente que Internet é un elemento que posibilita a relación inmediata entre expertos das catro esquinas do mundo a un prezo irrisorio; moitas enciclopedias estanse a facer actualmente mediante correo electrónico. É gratificante constata-la asombrosa cantidade de especialistas "de letras" que tiran partido das atascadas autoestradas da comunicación; ¿quen soñaría hai un lustro con atopar no hiperespacio as obras completas de Gregorio Magno, ou a Shakespeare discutido por activa e por pasiva?, ¿quen imaxinaría que a mítica *Patrologia* de Migne, a *Enciclopedia Britannica* ou importantes publicacións periódicas poderían estar en versión electrónica? O mundo

da pedagogía comeza tamén a dar froitos: o Ministerio de Educación e Cultura e as consellerías de diversas comunidades autónomas publican xa na rede moitas das experiencias didácticas levadas a cabo. Por certo, pódese examinar gratuitamente —en versión reducida e por tempo limitado— a obra

comentada no seguinte enderezo:
www.groverartmusic.com/24089/TDA/

Carlos Sastre Vázquez
Instituto Os Rosais II
Vigo





Título: *Iconografía del arte cristiano*
Autor: L. Réau
Traductor: D. Alcoba
Editorial: El Serbal, Barcelona, 1996-97
Serie: Cultura artística
Núm. pp.: 5 volumes con diferente grosor
Tamaño: 21 x 14

A obra comentada constitúe, sen dúbida, o maior esforzo persoal por elaborar unha visión de conxunto do inmenso corpus da arte medieval de Occidente. Existen valiosísimos traballos parellos a este, pero, ou son de carácter menos ambicioso —como o de Gertrude Schiller, *Ikongraphie de christlichen Kunst*, Gütersloh, G. Mohn, 1966 ss., centrado no Novo Testamento—, ou son obra colectiva —caso do dirixido por E. Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Kunst*, Roma, Herder, 1968 ss.—.

A súa primeira edición data da década dos cincuenta (París, Presses Universitaires de France, 1955-59) e, desde aquela, que eu saiba, só era posible conseguir unha reimpresión a cargo da desgraciadamente desaparecida Kraus Reprint and Periodicals de Nova York.

Louis Réau (1881-1961) consagrou a súa vida ó estudio do feito artístico, amosando unha amplitude de miras tal que lle permitiu publicar traballos sobre temas tan diversos como

as iconas rusas (*L'architecture russe avant Pierre le Grand. La peinture d'icônes en Russie*, París, L'Art et les artistes, 1917), a arte barroca francesa (*L'art au XVIII siècle en France. Architecture, sculpture, peinture, arts appliqués*, París, G. Le Prat, 1950), a litografía (Carle Vanloo. Jean Restout. *Les lithographies de paysages en France à l'époque romantique*, París, Armand Colin, 1939) ou a arquitectura relixiosa italiana (*Basiliques et sanctuaries d'Italie*, París, F. Nathan, 1950), xunto con diferentes monografías. Xa na década dos trinta dirixía un ambicioso proxecto, a *Histoire universelle des arts, des temps primitifs, jusqu'à nos jours* (París, Armand Colin, 1934), no que se reservou a redacción dos capítulos dedicados ás artes primitiva e medieval.

Pero o traballo que lle deu sona universal entre os historiadores da arte é o agora felizmente traducido ó castelán, que ofrece a moitas bibliotecas a posibilidade de se faceren cunha obra de consulta indispensable, cubrindo así un importante oco: existen en España

dúas obras de consulta alfabética, o *Diccionario de símbolos* de J. Cirlot (Barcelona, Labor, varias eds.), traballo valente pero irregular, e o confeccionado por F. Revilla (*Diccionario de iconografía*, Madrid, Cátedra, varias eds.), con boas explicacións dalgunhas voces xunta outras certamente desatinadas, como a dedicada ó **Aparcamiento subterráneo**, definido como “sede de la experiencia real del descenso a las profundidades, a modo de nekya de nuestro tiempo” (pódese consultar unha formulación máis seria sobre as viaxes ó inframundo en P. M. Piñeiro Ramírez (ed.), *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla, Universidade, 1995). Polo tanto, é de xustiza darlle a benvida á obra de Réau.

Ata aquí as boas novas; cómpre, non obstante, facer unhas precisións críticas respecto ás características da flamante edición: nun formato modestísimo se o comparamos cos espléndidos tomos forrados en tea da obra orixinal, carente das ilustracións que adobiaban os diferentes capítulos, e un prezo realmente desproporcionado para uns volumes en rústica, son aspectos que, de seguro, desanimarán o modesto peto da maior parte dos potenciais lectores¹. Outra tacha: a

arbitraria supresión do primeiro volume, unha introducción xeral na que o autor procuraba proporcionar unha serie de claves a quen por primeira vez se achegue ó fascinante mundo do medievo, un auténtico espello moral, para emprega-lo símil de Vicente de Beauvais. Entre outros temas, escribe Réau sobre a influencia de Oriente e da cultura grecorromana na iconografía medieval europea, o simbolismo animal, vexetal e mineral, o culto das reliquias ou o peso dos sermóns e do teatro nas artes figurativas; para este último apartado son fundamentais en España os traballos de J. F. Massip.

Ben é certo que tal carencia pode hoxe ser suplida con obras tan solventes como as escritas, seguindo as liñas mestras trazadas por Emile Mâle, polo profesor Santiago Sebastián, introductor en España dunha historia da arte encamiñada a supera-lo formalismo marcado, especialmente, polos traballos de Henri Focillon. Mais isto non exculpa o editor.

Sacando a dita “Introducción”, o plano da obra é o seguinte: volumes 1 e 2: “Iconografía de la Biblia: el Antiguo Testamento. El Nuevo Testamento”; volumes 3, 4 e 5: “Iconografía de los Santos”.

¹ “Nalgúns casos, a ilustración dos temas podería ser un complemento útil dunha obra deste xénero. Non obstante, para que resulte manexable e para que o seu prezo sexa accesible ós eruditos e ós estudantes —a estes últimos está destinada en primeiro termo— considerouse oportuno non incluíla” (Prólogo á edición española).

Nos dous primeiros volumes, complementarios, como o foron na mentalidade e a arte relixiosa occidental ámbolos Testamentos, trata Réau os grandes temas que inspiraron os artistas da idade media: a Creación, a Caída, a Anunciación, a Crucifixión... Péchase cada capítulo cunha pequena relación de obras en distintos países que ilustran o tema estudado. Como dato anecdótico mencionaremos que na sección dedicada á figura de Sansón se cita un exemplo galego, o tímpano da igrexa de Taboada dos Freires, que o francés coñeceu gracias ós traballos de Ben-Cho-Shey. No que respecta á bibliografía, que se situaba na edición francesa ó final de cada capítulo, é mágoa que a editorial non só non pensara na posibilidade dunha posta ó día (labor que ben podería dirixir o responsable da serie, Joan Sureda) senón que incluso eliminou a proposta do autor; ¿será tamén para “abaratarse” a edición?

Os tres últimos volumes constitúen un impresionante repertorio da —ás veces cambiante— iconografía reservada a cada santo, cunha explicación da súa orixe e posterior espallamento. Ata hoxe, o único libro de referencia asequible en España sobre tal tema era o de Juan F. Roig, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1991 (hai que subliñar que se trata dunha simple reedición da primeira, publicada en 1950); existen logo monografías

dedicadas a rexións ou santos concretos, entre as que destacan as de M. D. Mateu Ibars, *Iconografía de San Vicente Mártir*, Valencia, Inst. Alfonso el Magnánimo, 1980; W. Rincón García e A. Romero Santamaría, *Iconografía de los Santos aragoneses*, Zaragoza, Librería General, 1982; J. Planas, “El retablo de Puerto Mingalvo de Gonçal Peris y la iconografía de Santa Bárbara en la Corona de Aragón”, en J. Yarza (ed.), *Estudios de iconografía medieval española*, Ballaterria Universidad, 1984, pp. 379-428; A. María. García Páramo, *Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el Reino de Castilla*, Madrid, Complutense, 1988. O pasado ano a editorial Alianza publicou dúas obras que, certamente, axudan a enche-la lagoa: J. M. Montes, *El libro de los santos*, e —de maior calidade— G. Duchet-Suchaux e M. Pastoreau, *La Biblia y los santos. Guía iconográfica*; estes últimos teñen a honradez intelectual de “reconocer la deuda y rendir un justo homenaje a la *Iconographie de l'art chrétien* de Louis Réau” (p. VIII).

En resumo, o labor de recuperación da obra é digno de loanza; menos estimable é o escaso coidado posto na calidade do produto.

Carlos Sastre Vázquez
Instituto Os Rosais II
Vigo



Título: *Teatro Lírico Español*
Autor: Luis Iglesias de Souza
Editorial: Deputación da Coruña
 (4 vols.) 1992-1996
Núm. pp.: 994; 934; 1045; 742
Tamaño: 30 x 21

Existen outras obras sobre o teatro lírico español (abonda con lembranzas de José Subirá e mailas de Emilio Cotarelo y Mori), pero non son tan exhaustivas coma a que presentamos aquí. Trátase esta dun estudio amplísimo, unha investigación rigorosa e científica, amais de se-lo traballo de toda unha vida (o autor confesa ter investido trinta anos na súa elaboración e ter manexado máis de dez milleiros de libros, xornais, revistas, folletos, etc.). Non existía no mercado, ata hoxe, unha obra comparable a esta, tanto pola súa extensión coma pola minuciosidade coa que está feita. Podemos preguntarnos por qué se deu ata o de agora esta certa situación de abandono no estudio desta parcela da nosa música.

Facendo un pouco de historia, lembremos que a comezos do século XIX se vive en España unha situación de crise musical. En 1830 créase o Real Conservatorio de Madrid e, coincidindo con este feito, comeza un rexurdir da nosa música (tan influída polas

correntes italianizantes do momento) que quere recobrar unha nova vida.

Así, prodúcese un intento de resurrección da zarzuela (que tivera o seu momento de auxe no século XVII). En 1832 iníciase este proceso coa estrea da zarzuela *El rapto* (con libreto de Larra e música de Tomás Genovés).

Pero é a mediados de século cando este xénero reaparece como tal. Son numerosos os compositores españois que escribiron zarzuelas: Barbieri, Tomás Bretón, Chapí, Chueca (por nomear só os máis importantes).

Pero hai moitas opinións (nesta época e ata hoxe en día) nas que se detecta o "menosprezo" ou a consideración deste xénero como menor. Xa Maurice Ravel comentaba nunha ocasión que "a música española non existe, é en parte moura e en nove partes italiana", referíndose claramente á zarzuela como a unha das partes italianas. Tamén Federico Sopena se lamenta de que músicos como Bretón ou Chapí

malgasten o seu talento compoñendo zarzuelas no canto de dedicárense a “máis altos empeños” como é, segundo el, a composición de óperas. Un gran compositor español, Manuel de Falla, opinaba que a zarzuela non era máis que unha copia da ópera italiana, aínda que tamén dicía que moitas destas obras perdurarían no tempo.

Con todo isto, semella ser “un sentir xeral” a consideración do teatro lírico español como de xénero menor, e quizais esta sexa a causa de que non se fixeran estudos máis completos neste campo. Esta é unha das razóns da importancia da obra de Luis Iglesias, unha visión radicalmente oposta á corrente de opinión destes autores. Co seu traballo engrandece o teatro lírico español, xa que para el ten un valor paralelo ó da ópera.

Luis Iglesias de Souza comenta ó comezo da obra que el non é musicólogo nin investigador. Non podo opinalo mesmo logo de lela, á vista do esforzo e os resultados do seu labor.

A obra está estruturada en catro volumes cun amplo formato e unha coidada edición na que se atopan catalogadas 24.000 obras de tódolos xéneros, nas súas palabras, “con una parte cantada importante”, referíndose ás que, polo menos, tivesen máis de catro intervencións cantadas, sen incluír aquelas nas que só a parte final o é. De cada unha proporciona o título,

xénero, actos, libretistas, compositores, teatro, cidade e data da súa estrea (nos casos nos que o autor puido facelo, inclúe tamén os repartos de estrea ou os principais intérpretes).

No volume I encóntranse obras con títulos que abranguen do *A* ó *E*.

No volume II, do *F* ó *M*.

No volume III, do *N* ó final.

No volume IV atopamos unha relación de libretistas e compositores, coa totalidade das súas obras incluídas no catálogo (segundo o autor, fixo un resumo pois non pretendía elaborar de cada un deles un estudio completo como o que fai de Chapí no tomo III).

Como podemos observar, parte da obra é de consulta e non de lectura. Ó final dos volumes II, III e IV aparecen táboas cronolóxicas que “permiten una visión global de nuestro teatro lírico y lo enmarcan en las diversas épocas”.

Pero este estudio non é só un catálogo, senón que o autor nos dá unha “propina” ó principio de cada un dos volumes: trátase dunha serie de estudos sobre os distintos xéneros, sobre obras concretas, etc., que logo específico; antes teño que dicir que esta propina podería de seu constituír un libro á parte. Quero destacalo amena e interesante que resulta a súa lectura, a agudeza dos seus comentarios persoais e os seus puntos de vista.

No primeiro volume fai un ensaio de clasificación dos xéneros líricos, explicando cada un deles; por exemplo, *a)* zarzuelas de carácter histórico con tema español, *b)* zarzuelas de carácter histórico con tema estranxeiro, *c)* zarzuelas de ambiente local, *d)* zarzuelas de ambiente militar, *e)* zarzuelas de ambiente toureiro, *f)* a revista política, etc.

A continuación (p. 33) analiza a obra do xénero chico, *Gigantes y cabezudos* (de tema aragonés, do autor Miguel Echegaray) e fai unha radiografía do “chulo madrileño” comentando obras nas que se perfila este personaxe, centro de atención de tantos autores (por exemplo na obra, tamén comentada por Luis Iglesias de Souza, *Las Bravías*, de José López Silva e Carlos Fernández Shaw, entre outras).

Máis adiante (p. 87) define a zarzuela grande e distínguela do “xénero chico” (tantas veces se confunden ámbolos xéneros, como opina o autor).

Fálanos tamén da ópera española (e destaca o empeño de moitos escritores en crear unha ópera nacional), do sainete (xénero curto do teatro español nos séculos de ouro, do que presenta unha pequena evolución na que destaca as súas grandes transformacións ata chegar a ser comedia en máis dun acto), da tonadilla.

Dentro deste primeiro volume chama a atención o apartado

“Curiosidades biográficas”, onde o autor recolle aspectos peculiares, pintorescos, da vida dalgunhas actrices e actores que resultan ben interesantes por anecdóticas; por exemplo a de Francisco López que “murió estando sentado en una silla representando en las mismas tablas”.

No volume II segue agasallándonos con outros estudos sobre os diferentes xéneros, un traballo dedicado ó libreto, outro ó compositor Chapí e un terceiro sobre Barbieri e a Sociedade da Zarzuela. No artigo “El libreto de la zarzuela”, o autor destaca a importancia que ten nas zarzuelas, ademais da música, o libreto que, como ben apunta, tamén é teatro.

Para explicarnos esta afirmación dános mostra da gran cantidade de escritores españois autores de libretos, comezando por Lope de Vega, Calderón, Ramón de la Cruz; xa a finais do XIX e principios do XX, Jacinto Benavente. Son exemplos para todo o mundo coñecidos e que foron grandes escritores da nosa literatura. Con isto vén a concluír, atinadamente, que os libretos non poden ser malos dada a categoría dos seus autores (dos que inclúe numerosos exemplos).

O traballo sobre Chapí está dividido en numerosos artigos nos que, logo dunha breve indicación biográfica, destaca a súa gran versatilidade creadora, os seus colaboradores máis

importantes e outros aspectos de interese sobre esta figura. Tamén fai fincapé na necesidade da reposición de obras do seu repertorio practicamente descoñecidas.

Un documento interesante, “noticia inédita” e “curiosísima” (recollendo as palabras do autor) é unha “confesión” de Barbieri na que relata as desavinzas ocorridas con outros membros do grupo que dirixía o Teatro de la Zarzuela, do que se separou este autor. Trátase dun papel autógrafa procedente da Biblioteca Nacional que Luis de Souza incluíu neste volume

No volume III dedícalles unha parte ós autores galegos de teatro lírico. Iníciase cunha curta síntese da biografía dos máis importantes e remátao cun catálogo das obras de cada un deles.

Outro apartado está dedicado a curiosidades como eran os comentarios ou críticas que aparecían a miúdo ó final dun libreto —“al final de las ediciones de los libretos se incluían, en muchos casos, letras de ‘couplets’ para repetir”—, as reaccións provocadas polas estreas, a censura e a prohibición de *Pan y Toros*, os erros gramaticais presentes en moitos libretos (v.gr. laísmos e leísmos).

Segue cunha enumeración dos principais artistas dos séculos XIX e

XX, e coma sempre, co catálogo de obras.

No comezo do volume IV é interesante a “crítica constructiva” e diversos pedimentos e suxestións que o autor fai sobre a situación do Teatro da Zarzuela (hai que ter en conta o momento no que escribe, xullo de 1994), que considero moi actuais xa que os problemas que expón e mailas posibles solucións seguen existindo hoxe en día en diversos teatros. Comenta que o Teatro da Zarzuela vai ser recuperado para o que fora fundado, e a ópera pasará ó Real (que como todos sabemos foi inaugurado recentemente).

Fala tamén dos problemas, máis ben burocráticos, que existen: o transvasamento da Orquestra Sinfónica de Madrid e do Coro ó Real (cando, ó xuízo do autor, debería ficar no da Zarzuela), da Compañía, dos directores, etc.

Como se pode intuír, esta vasta obra vai ser de uso imprescindible para todo aquel que queira profundar no teatro lírico español. O autor invítanos a que espertémo-lo noso interese polo estudio do xénero lírico español e comenta que as introduccións de cada volume son unha mostra do que “se puede hacer con ella y con los datos en ella acumulados”.

Faltan no panorama ensaístico máis obras sobre a nosa historia da

música e se cadra tamén máis estudiosos como foi Luis Iglesias de Souza, traballador inesgotable. El mesmo recoñece que, por exemplo, non existe un estudio rigoroso e amplo sobre o xénero chico e que teremos que agardar a que algún erudito (inglés, francés...) o faga para, a partir de aí, valorarmos o que temos. Estou totalmente de acordo con esta idea e mais coa que apunta noutro lugar da obra acerca do necesario que é reivindicalo xénero lírico español, polo que pide "que se graben en disco las obras maestras que se conserven" e que "desprecio por lo nuestro es lo que existe".

Lendo estes e outros comentarios, faise patente unha idea que se respira na obra: o amor que Luis Iglesias de Souza sentía pola lírica teatral española.

Por último, uns apuntamentos biográficos sobre o autor: Luis Iglesias de Souza nace en 1919 na Coruña.

Dedícase á docencia, feito que é ben palpable nas calidades didácticas da súa obra.

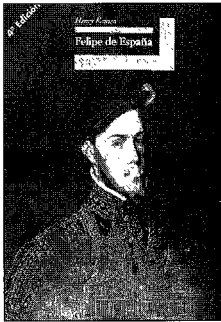
Sempre participou activamente na vida cultural e artística da súa cidade natal¹. É ademais autor de numerosas obras: novelas, poesía, ensaios; tamén escribiu zarzuelas, etc. A súa novela *El aguijón* (1968) foi finalista do Premio Nacional de Literatura.

O que eu destacaría de Luis Iglesias de Souza é a súa faceta de tenaz traballador, de amante da música, investigador e grande erudito, malia a humildade que manifesta ó principio da obra; trazos todos dun gran home, coñecido para min a través deste inxente traballo.

Lutgarda Rodríguez Rodríguez
I.E.S. Bergidum Flavium
Cacabelos (León)



¹ Fundador de Amigos de la Ópera, creador do Festival Internacional da Música da Coruña, das "Noches de la ciudad vieja" e da "Festa da cantiga"; comisario de Festivals de España, membro da Comisión de Festas, fundador da agrupación La Farándula. Crítico de cine e de teatro de Radio Nacional durante trinta e sete anos, investigador, traballou en numerosas revistas.



Título: *Felipe de España*
Autor: Henry Kamen
Traductor: Patricia Escandón
Editorial: Siglo XXI, Madrid, 1997, 4ª ed.
Núm. pp.: 364
Tamaño: 24 x 18

Intentar dar noticia aquí dunha obra das que tantas recensións se levan feito como a de H. Kamen, da que se teñen ocupado, ó longo de 1997, historiadores de tanto prestixio como Santos Juliá, Hugh Thomas ou R. García Cárcel pode parecer extemporáneo, mais o debate suscitado polo tan traído e —mal— levado Decreto de Humanidades incita a un profesor de bacharelato a ocuparse desta biografía de Felipe II por canto desmonta —utilizando novas fontes e correspondencia en boa parte inédita— a lenda negra dun monarca que, lonxe de se-la persoa intolerante, fanática e insensible que aprendemos, e ensinamos, resulta ser un home do seu tempo ó que lle tocou goberna-lo maior imperio do mundo.

Pensar que a ensinanza da historia, como instrumento básico para analizar e comprende-lo presente, é algo estático e acabado, transmisíble sen máis actitude crítica a xeracións de mozos pouco motivados e absolutamente aburridos ante unha materia

que —*vox populi*— non é de entender senón de “chapar” e que, por iso mesmo, pode ser impartida por calquera de “letras”, causa non poucas incomodidades ós que, por vocación e formación, nos dedicamos ó antes chamado ensino medio e hoxe non sabemos moi ben qué. Cómpre facer ver ós alumnos, a medida que avanza no seu proceso de formación, que a historia non é unívoca e está suxeita a revisión e reformulación. Neste sentido o libro de H. Kamen resulta especialmente valioso.

Felipe de España é un refacho de aire fresco non só para os especialistas senón tamén para nós, pois permite achegarse tanto ó personaxe coma á persoa e facilita informacións e anécdotas susceptibles de seren aproveitadas na práctica docente. Será esta pescuda nos aspectos da vida privada do Rei Prudente o que salientaremos nestas liñas para, por unha banda, arredarnos do que xa se ten dito e, por outra, amosa-las posibilidades dun texto escrito nunha prosa tan fluída e

amena (é de agradece-lo esmero posto na traducción) que resulta moi doada a selección de fragmentos para seren traballados na aula.

Como en tódalas biografías, séguese un rigoroso plan cronolóxico, desde a infancia dun príncipe que “parece haber padecido enfermidades periódicas... Su constitución y dieta lo exponían a malestares digestivos y fiebres, pero resistió con éxito graves enfermidades” (p. 6), pasando por unha mocidade estreitamente vixiada —de lonxe— por un pai sabedor da “inclinación de Felipe hacia las mujeres” (p. 19) ó tempo que gozaba do “aire libre, los campos, los bosques... Su amor por la naturaleza... le convirtió en uno de los primeros gobernantes ecologistas de la historia europea” (p. 191). Marido compracente, sobre todo con Isabel de Valois a quen “durante ocho años le había concedido hasta el más mínimo capricho” (p. 215) e Anna de Austria pola que “el rey manifiesta una gran ternura” (p. 221). Pai preocupado polos seus fillos, como demostra a correspondencia mantida con Isabel e Catalina durante a súa estadía en Lisboa comentando aprobatoriamente que “es muy bien que hagáis ejercicio siempre que podáis” (p. 260), pese á controvertida decisión de recluí-lo seu morgado, don Carlos, “peor formado del cerebro que del cuerpo” (p. 127) e que por mor da súa morte temperará “no dejó de suscitar rumores y especulaciones” (p. 127).

H. Kamen salfire o seu discurso con numerosas citas que permiten res- pira-lo ambiente dun Occidente convulso pola escisión relixiosa; temeroso da ameaza turca; ampliado polo coñecemento dun Novo Mundo no que o Atlántico cobra protagonismo de seu fronte aquel mar pechado que fora ata entón o Mediterráneo; inmerso nos cambios culturais propiciados polo renacemento. Felipe II, como soberano dos Países Baixos e de boa parte de Italia, tivo acceso ós talentos dos principais pensadores e artistas da súa época. Para titores dos seus fillos elixiu humanistas e o seu principal secretario, Gonzalo Pérez, era un deles. O compromiso do monarca coa ortodoxia católica está fóra de toda dúbida pero, máis aló diso, “estaba actualizado en todas las ramas del saber, incluso de las exóticas y las informales” (p. 188). O capítulo sete —“El mundo de Felipe II”— amosa un rei implicado cos seus arquitectos na reconstrucción e construción dos seus pazos e xardíns, nos que puña especial coidado, e visitando tódolos lugares onde se realizaban as obras entre as que destaca San Lorenzo, preto da aldea de El Escorial.

Os usos, costumes, diversións, loitos, vestidos, comidas... desfilan ante os nosos ollos facilitando esa *empatía* que axuda a comprensión dun tempo que reflicte á súa medida na felicitación de Felipe a súa filla, Isabel Clara Eugenia, con motivo do seu aniversario: “sea enhorabuena haber

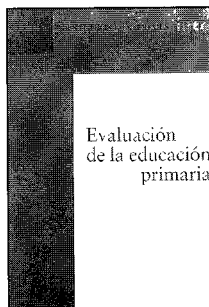
cumplido vos, la mayor, quince años, que es gran vejez tener ya tantos años" (p.260).

De seguro, moitas das afirmacións vertidas polo autor serán obxecto de polémica e debate neste ano cheo de actividades organizadas co gallo do cuarto centenario do pasamento dun monarca que enche a segunda metade do século XVI cos seus claroscuros, coma calquera ser humano, porque "yo no sé que piensan de mí, sino que

soy de hierro o de piedra, y en verdad han de ver que soy mortal como los demás" (p.VII), mais H. Kamen apóiase na consulta sistemática dunha amplísima documentación que dota o seu estudio do rigor característico ó que nos teñen acostumbrados os hispanistas británicos.

María Xosé Enríquez Morales
Instituto Rosalía de Castro
Santiago de Compostela





Título: *Evaluación de la educación primaria*
Autor: INCIE (Instituto Nacional de Calidad y Evaluación)
Editorial: Ministerio de Educación y Cultura. Madrid
Núm. pp.: 212
Tamaño: 30 x 21

En tempos de implantación da reforma educativa prevista na LOXSE (1990), resulta moi necesario coñece-lo que vai sucedendo en determinados cursos clave. Este motiva a urxencia e necesidade de realizar avaliacións precisas para poder entender cómo o novo sistema educativo vai axustándose os diferentes obxectivos marcados nas etapas deseñadas para a formación non universitaria.

Neste caso o INCE (Instituto Nacional de Calidad y Evaluación) —dependente do Ministerio de Educación e Cultura— realizou nestes últimos anos un traballo importante dedicado fundamentalmente á avaliación da educación primaria. O estudo levouno a cabo nos anos 1994-96, cando era director Alejandro Tiana. Continuouse no curso 1996-97 por parte do actual director, J. L. García Garrido.

Se ben o título do traballo se centra na educación primaria que ocupa a parte central do estudio, este vén

completado por outro tipo de análises. Un primeiro apartado refírese á avaliación do sexto curso de educación xeral básica. O último conclúe cun estudio específico sobre os centros educativos e o seu contorno.

Tal avaliación pretende dous obxectivos fundamentais: coñecer, por un lado, os efectos e os cambios producidos pola implantación da nova educación primaria tanto no relativo ós procesos educativos e os resultados logrados coma ó funcionamento dos centros e o apoio prestado polas administracións educativas; por outro lado, coñece-los resultados educativos acadados ó final da etapa e aventurar algunha explicación ó respecto. Para conseguir tales obxectivos a avaliación proxéctase de forma directa sobre os colectivos que teñen unha implicación máis directa nos procesos educativos: alumnos, profesores, equipos directivos e familias. A unidade base considerada é sempre o centro educativo. Os instrumentos aplicados son fundamentalmente probas de rendemento e

cuestionarios de opinión axustados á práctica internacional común, seguindo os criterios establecidos pola IEA (International Association for The Educational Achivement).

Neste traballo as áreas que se someten a avaliación son as seguintes: matemáticas, lingua castelá, ciencias sociais e ciencias da natureza. O propio INCE tamén realizou unha investigación específica sobre a área de educación física que pronto será publicada.

Deixando á parte os resultados que se obteñen para as respectivas áreas estudias, interesa neste breve resumo centrarse nun aspecto que consideramos básico: as actitudes e expectativas ante o novo sistema educativo no caso do ensino primario (pp. 144-146). Estudiando as opinións de profesores e familias destácanse estas principais cuestións. Por parte dos profesores acadan a valoración máis alta os seguintes aspectos: "a potenciación da avaliación continua das aprendizaxes: 98 %"; "a presenza de especialistas en educación física e educación ambiental: 97 %" e a "autonomía organizativa e curricular dos centros: 94 %".

En canto ás familias, valoran por esta orde as novidades da reforma: "especialistas en educación física e educación ambiental: 98 %"; "desenvolvemento de actitudes e habilidades e non só de coñecementos: 97 %"; "maior participación dos pais nas actividades:

92 %". A presenza de profesorado específico nas áreas mencionadas (educación física e musical) resulta amplamente valorada polos tres colectivos enquisados: profesores, familias e equipos directivos ratifican tal afirmación cunha porcentaxe do 96 %. Isto indica que a especificidade da educación primaria parece asentarse con firme convicción por parte da comunidade educativa que está demandando un maior interese para estes primeiros anos da educación durante os cales se establecen bases importantes para un ulterior desenvolvemento da personalidade do educando.

No tocante á avaliación por materias —analizada con detalle— é bastante optimista en xeral. O resultado global en lingua castelá resulta alto xa que a media de acertos por alumnos se sitúa no 73,1 %. Mesmo en matemáticas a porcentaxe media na proba completa está no 61 % con acertos do 67 % en xeometría, 66 % en media e 59 % para bloques de números e operacións.

Poderíamos dicir que, en conxunto, os resultados cuantitativos son positivos e parecen estar moi lonxe da desfeita anunciada pero nunca evidenciada respecto ós cambios da reforma educativa, polo menos en canto a grandes números.

Con todo, non sería bo poñerse a repenicar campás. Queda aínda moito

por facer porque a implantación de novos currículos, sistemas de avaliación, formación específica de profesorado, non se resolven en pouco tempo.

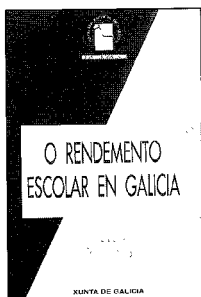
En todo caso —e sen ter por qué poñer en dúbida os resultados referidos neste breve espacio para a educación primaria e que se completan no traballo con outros para o sexto curso da EXB— convén dicir que os obxectivos da avaliación nos aspectos cuantitativos e seguindo os criterios da IEA, son correctos. Pero centrarse case de forma exclusiva neste criterio resulta limitado para determinadas cuestións (participación, satisfacción co funcionamento do Consello escolar, conflitos entre equipo directivo e familias). Tales cuestións non se resolven exclusivamente mediante cuestionarios e indicando se tal participación e “moi pouca ou pouca”, “regular”, “bastante pouca” ou “media”. Aquí parece necesario proceder a un estudio moito máis cualitativo que falta nestas páxinas.

Ó mesmo tempo, o estudio, tralo remate sectorial, non ofrece unhas conclusións globais. Probablemente non quere deixar por pechado o sistema de avaliación que seguirá con novos traballos. Sen embargo, este tipo de estudos non debe contentarse con ofrecer moitos datos moi ben recollidos e analizados. Debe esforzarse por elaborar pautas normativas e propostas de acción porque de non ser así dificilmente poderá cumpri-lo obxectivo que pregoa de “aventurar algunha explicación ó respecto”.

O lector, en todo caso, contará cun interesante documento sobre a situación da educación primaria referido tanto á súa implantación coma ó funcionamento dos seus centros.

Agustín Requejo Osorio
Universidade de Santiago de
Compostela





Título: *O rendemento escolar en Galicia*
Autor: Consello Escolar de Galicia. Informes
Editorial: Xunta de Galicia. Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, Santiago de Compostela, 1997
Núm. pp.: 469
Tamaño: 24 x 17

O Consello Escolar de Galicia ten entre as súas funcións principais elabora-los respectivos informes anuais sobre a situación do sistema educativo.

Neste momento o Consello Escolar ten realizados tres informes que xa foron publicados. O primeiro corresponde ó curso 1992-93 e leva o título: *Informe sobre a situación e estado do sistema educativo en Galicia*. Trátase dun estudio xeral que revisa o panorama do conxunto dos niveis non universitarios ó tempo que considera outros aspectos específicos: educación e autonomía política; profesorado; educación e debates sociais (xornada escolar, proceso de normalización lingüística).

Tras este informe de carácter xeral, os seguintes estiveron dedicados a temas máis específicos. No curso 1993-94 a cuestión tratada foi: *Participación nas Escolas Galegas*; para o curso 1994-95 o obxecto do estudio centrouse no *Rendimento*

Escolar en Galicia. Neste momento está a piques de remata-lo traballo sobre *Educación Infantil en Galicia*, que corresponde ó curso 1995-96. É de esperar que neste novo ano de 1998 vexa pronto a súa publicación.

O lector pode deducir que existe unha pequena diferenza cronolóxica entre o ano do informe e o da súa publicación. O motivo desta situación vén provocado polo proceso de elaboración e discusión de tales informes.

En cada curso académico o pleno do Consello fai unha proposta do tema que se vai estudar. Posteriormente un equipo de investigación dirixido polo ICE (Instituto de Ciencias da Educación) realiza o correspondente traballo que leva case un ano para o seu remate. Esta redacción previa é sometida logo a debate no propio Consello Escolar que elabora as súas emendas e propostas. Finalmente o texto, unha vez aprobado, publícase. Todo este longo proceso explica a distancia cronolóxica entre o curso ó que

se refire o informe e a data da súa publicación.

O *Rendemento Escolar* é, polo tanto, o último informe publicado. Nas 469 páxinas expón, nunha primeira parte (capítulos I e II) os problemas do rendemento en relación coa calidade e eficacia dos centros educativos e as características nas que se centra o estudo. Os seguintes capítulo (III a VII) analizan o rendemento escolar en diferentes cursos: 4º de primaria e 8º de EXB, debido á situación de implantación da LOXSE nese momento e remate da LXE para os niveis non obrigatorios. O capítulo VII presenta unha visión de conxunto do sistema educativo en Galicia para concluír coas consideracións finais (capítulo IX) e aspectos legislativos máis cuestionarios (anexo I e II).

En síntese podemos dicir que se trata dun bo traballo con múltiples datos que intentan dar resposta á difícil tarefa de medi-los resultados do sistema educativo. Neste caso, un primeiro elemento importante é a consideración en termos positivos de tal rendemento. Fronte á máis difundida terminoloxía de "fracaso", preferiuse a máis ecuánime e pedagóxica de "rendemento". Os motivos para este cambio non son simplemente estratéxicos senón que teñen unha importante fundamentación. Cando se analiza o "fracaso" habitualmente o tema céntrase "no alumno que fracasa" e refírese

unicamente ó "desempeño escolar". Deste xeito convértese en absoluta unha condición relativa (ir mal nun aspecto escolar acaba sendo considerado como unha crenza que afecta a tódolos ámbitos de desenvolvemento do suxeito). Por outra banda, o "fracaso" ten as súas raíces tanto dentro coma fóra do sistema educativo. Polo tanto, debe considerarse e ser analizado dende unha visión máis ampla e centrada non só nos alumnos que "non aprenden", senón tamén nas situacións familiares, nas condicións sociais, na organización escolar, e na propia política educativa.

Precisamente hoxe no contexto da política educativa é onde o sistema educativo ten que facer unha profunda reflexión. No ámbito internacional considérase que uns resultados negativos superiores ó 10 % dos alumnos nos diversos niveis do sistema obrigatorio son preocupantes. A situación, evidentemente, complícase máis no noso país cando pasamos dun sistema eminentemente "selectivo" antes da Lei xeral de educación (1970) a un sistema "compresivo" que se inicia con esta lei e que a propia LOXSE amplía ó decretar un ensino obrigatorio ata os 16 anos. De aí veñen as célebres críticas á ESO que indican, con carácter xeral, o seu baixo rendemento ou ben as que comentan que con tal compresión "o nivel baixa".

Con respecto ó primeiro caso, o informe destaca a continuidade de

baixos resultados de rendemento no noso sistema educativo; en concreto, no curso 1980-81 acádanse as peores cifras da EXB (63,35 % de aprobados e 36,66 % de suspensos). Os resultados (curso 1994-95) para o 4^a cuarto implantado experimentalmente foron os seguintes: iniciaron o curso 940 alumnos dos cales aprobaron o curso completo o 67,5 %. As porcentaxes de aprobados foron moi diferentes segundo as disciplinas: matemáticas (56,22 %); ciencias da natureza (61,31 %); cultura clásica (65,28 %); linguas estranxeiras (65,42 %). Noutras materias as cifras mostran a situación inversa respecto ós alumnos aprobados: técnicas de expresión escrita (95,49 %); relixión (93,22 %); educación física (85,58 %).

Por outra banda, non se trata de rebaixa-lo nivel; é tamén necesario analizar fundamentalmente as causas. Así o fai o informe (pp. 160-161) ó indicar cómo para os profesores a máis importante causa de fracaso está na "falta de motivación por parte dos alumnos: 75,2 %"; "as deficiencias que arrastran: 64,6 %" e a "falta de interese por parte das familias: 42,3 %". Os alumnos consideran que os seus malos resultados se deben a que: "traballan pouco: 53,36 %"; "falta de motivación: 51,68 %" e "exceso de contido: 50,11 %", así como os "atrasos que veñen

arrastrando: 48,21 %". Os pais inciden nestes mesmos aspectos: "deficiencias de cursos anteriores: 80,8 %"; "falta de motivación: 77,3 %" e finalmente os "programas excesivos: 64,8 %".

Se o lector compara estes datos verá que estamos ante un diagnóstico bastante clarividente por parte de toda a comunidade educativa (pais, profesores, alumnos). Queda por realizar por parte de todos un traballo importante para mellorar estes factores que inciden de forma particular no rendemento escolar.

O Consello Escolar, ó longo do texto, vai facendo múltiples recomendacións ante estes resultados. Todo cambio no sistema educativo produce certa distorsión e problemas. Xa pasou o mesmo coa implantación da Lei xeral de educación (1970). Cómpre xa que logo facer un esforzo especial co desenvolvemento da LOXSE con vistas a acadar unha mellor calidade da educación para todos nun momento en que a etapa obrigatoria se fai máis ampla e se quere poñer ó servizo de todos.

Agustín Requejo Osorio
Universidade de Santiago de
Compostela



Título: «EL RINCÓN DE LA PIZARRA». *Ensayos de visualización en Análisis Matemático. Elementos básicos del Análisis.*

Autor: Miguel de Guzmán

Editorial: Ediciones Pirámide. 1996

Núm. pp.: 316

Tamaño: 13 x 20

A obra está concibida como unha axuda á visualización dos conceptos elementais da análise matemática, camiño que debe levar a unha mellor comprensión desta póla fundamental do coñecemento matemático. Neste primeiro volume trátanse temas como conxuntos de números reais, valores absolutos, sucesións, series, límites de funcións e continuidade, iteración, derivadas, integrais, análise discreta, etc. Os debuxos e gráficos son moi sinxelos, incluso poderíamos dicir que algo naif, e mostran cómo definicións e teoremas de certa dificultade se convirten en evidencias despois da súa visualización. As cuestións tratadas fan interesante este libro como material de traballo para profesores e alumnos dun primeiro curso de análise na Universidade, aínda que tamén pode ser aproveitado nos últimos anos do ensino secundario.

O capítulo introductorio analiza, con bibliografía recente, e como resumo do estado da cuestión, o papel da visualización na tarefa matemática

como unha técnica connatural a esta ó longo da historia, sen ignorar as súas limitacións e os problemas que pode presentar. Subliña tamén os cambios que na investigación e na aprendizaxe supoñen os diversos programas informáticos existentes no mercado e de acceso doado a tódolos interesados. De feito a obra vén cun disquete incorporado con exemplos para utilizar co popular programa Derive.

As resistencias formalistas á visualización son exemplificadas nunha cita de Jean Dieudonné extraída do prólogo do seu famoso “Álgebra lineal e Xeometría elemental”, un texto de combate a prol das teses bourbakistas daquela vixentes, e que creo interesante reproducir: “Me he permitido también no introducir ninguna figura en el texto... es deseable liberar al alumno cuanto antes de la camisa de fuerza de las ‘figuras’ tradicionales hablando lo menos posible de ellas, exceptuando naturalmente punto, recta y plano...”

Neste punto pode ter certo interese saber que o título do libro que comentamos alude a unha anécdota significativa que lle sucedeu a Norbert Wiener. Atopábase nun paso complicado dunha demostración e parecía que dubidaba. Despois de pensar un intre debuxou varias figuras nun recanto baleiro do encerado e, xa máis tranquilo, continuou o razoamento formal. Por certo, ¿tería Dieudonné á man un anaquiño de taboleiro mentres escribía o seu libro? Creo que todos nós temos pasado por situacións similares seguindo o esquema habitual intuición-hipótese inicial-verificación formal.

Creo tamén, falando en termos xerais, que serán moi poucos os que dubiden da importancia fundamental da visualización no ensino da matemática en secundaria (incluso poderíamos defender hoxe a necesidade de certa formalización nos cursos superiores, tan brusco foi o cambio experimentado no ensino nestes últimos anos). Por tanto estamos diante dunha obra que pode interesar, polas ideas que expón en si mesmas e como fonte de suxestións de todo tipo, ós profesores de matemáticas preocupados pola mellora do seu labor docente. Pero hai outro aspecto, que non concita tantas unanimidades, do que me gustaría falar : o uso das calculadoras nas aulas.

É xa un lugar común, desmentido moi a miúdo tamén polas actitudes de moitos profesores, que o debate non é

calculadora si ou calculadora non, senón, calculadora si pero, ¿de que xeito? O libro de Miguel de Guzmán é unha referencia máis para os que cren, cremos, que o uso da calculadora gráfico-programable vai ser de ineludible utilización no ensino secundario á volta de poucos anos. A aparición de novos aparellos con prezos asequibles, manexo doado e moitas posibilidades de uso didáctico pide unha resposta pola nosa parte. Nese camiño termino con outra cita, esta do autor do libro: "Hace unos años ante la tarea de representar una curva en el plano se le aconsejaba al alumno que comenzara por representar unos cuantos de sus elementos sencillos de calcular a fin de obtener una primera idea sobre la curva. Con cualquier programa de cálculo simbólico actual, incorporados ya incluso en calculadoras de bolsillo, dada una función bien enrevesada, el alumno puede obtener inmediatamente una gráfica de ella con la que la respuesta a muchas cuestiones interesantes quedan sugeridas."

Hai uns anos... ¿ironía sutil ou inxenuidade?

O ensino das matemáticas está cheo de mitos e lugares comúns ata o punto de que moitos estudantes de ciencias non teñen unha idea clara do seu significado. Moitos pensan que facer matemáticas é resolver integrais ou calcular derivadas de estrañas funcións, mesmo se o concepto de derivada

é algo confuso ou non se recoñece unha función exponencial sinxela. Pero se considerámo-las matemáticas como unha linguaxe poderosa de interpretación da realidade, unha potente ferramenta de uso multidisciplinar, deberíamos tamén reformular obxectivos e medios. Non se trata de abandonalo cálculo simbólico nin as liñas xerais do ensino tradicional, pero cómpre esquecermonos para sempre das táboas de logaritmos (agás nunha posible clase histórico-cultural sobre os algoritmos e os diversos xeitos de calcular ó longo do tempo). Os pobos de tradición oral, sen escrita, teñen unha

gran capacidade memorística: lendas, grandes poemas, a súa cultura en suma, pode ser retida na memoria ata extremos impensables para nós, que vivimos mergullados en libros e documentos. Adopta-lo uso de calculadoras pode supor unha perda na capacidade de calcular, certamente, pero se se fai dun xeito razoable pode liberarnos de moito tempo perdido inutilmente que estaremos en condicións de aproveitar para pensar nos verdadeiros problemas.

José Alberto Berriochoa Esnaola
I.E.S. Arzúa





***Novidades
Editoriais***

ALGUNHAS NOVIDADES EDITORIAIS

Lingua e Literatura

Ana María Platas Tasende
Instituto Rosalía de Castro
Santiago de Compostela

- AA. VV., *Estudios de lingüística aplicada y literatura. Homenaje póstumo al profesor Juan Conesa Sánchez*, Murcia, Universidad, 1997.
- AA. VV., *Estudios de Lingüística*, Vigo, Universidade, 1997.
- AA. VV., *I Congreso de Dinamización e Normalización Lingüística*, Vigo, Universidade, 1997.
- Arias, Juan Pablo, e Esther Morillas, *El papel del traductor*, Salamanca, Colegio de España, 1997.
- Bengoechea Bartolomé, Mercedes, *Intertextualidad - Intertextuality*, Alcalá de Henares, Universidad, 1997.
- Burgen, Stephen, *La lengua de tu madre. El libro de los tacos e improperios de Europa*, trad. de P. Elias e C. Boune, Barcelona, Planeta, 1997.
- Calvet, Louis-Jean, *Historias de palabras*, trad. de Alberte Allegue, Santiago, Laiovento, 1997.
- Cantero, Francisco José, Antonio Mendoza e Celia Romea (eds.), *Didáctica de la lengua y la literatura para una sociedad plurilingüe del siglo XXI. Actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Barcelona, noviembre, 1996, Barcelona, Universidad, 1997.
- Carrasco, Pilar (comp.), e Manuel Crespillo (ed.), *Comentario lingüístico de textos*, Málaga, Analecta Malacitana, 1997.
- Carrera, María José e outros, *Between the lines: text-based activities for the study of English in the University - Entre líneas: explotación de textos para el estudio del inglés a nivel universitario*, Valladolid, Universidade, 1997.
- Colmenero, Antonio, *Novas prácticas de lingua*, Vigo, Edicións do Cumio, 1997.
- Cooper, Robert L., *Planificación lingüística y cambio social*, trad. de José María Perazo, Madrid, Cambridge University Press, 1997.
- Diccionario da Real Academia Galega*, A Coruña, Real Academia Galega / Vigo, Xerais / Vigo, Galaxia, 1997.
- Diccionario de sinónimos da lingua galega*, Vigo, Galaxia, 1997.
- Diccionario esencial Vox gallego-castellano, castellano-gallego*, Barcelona, Biblograf, 1997.

- Dosil López, Benxamín, e Riveiro Costa, Xesús, *Ortografía galega. Método práctico*, Everest Galicia, 1997.
- Félix Fernández, Leandro, e Emilio Ortega Arjonilla (coords.), *Estudios sobre traducción e interpretación. Actas de las I Jornadas Internacionales de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga, abril, 1996*, Málaga, Universidad, 1997.
- Ferreiro, Manuel, *Gramática histórica galega. II. Lexicoloxía*, Santiago, Laiovento, 1997,
- Figueroa Lorenzana, Antón, *Diglosia e texto*, Vigo, Xerais, 1997.
- Fuentes Rodríguez, Catalina, *Introducción teórica a la pragmática lingüística*, Sevilla, Kronos, 1997.
- Herman, József, *El latín vulgar*, Barcelona, Ariel, 1997.
- López García, Ángel, *Atrapados por las palabras*, Barcelona, Alba, 1997.
- Lyons, John, *Semántica lingüística. Una introducción*, trad. de Santiago Alcoba, Barcelona, Paidós, 1997.
- Monllor, Cecilia, e Martine Jublin, *Experiencias de animación á lectura*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, 1997.
- *A aventura de escribir*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, 1997.
- Moreno Fernández, Francisco (ed.), *Trabajos de sociología lingüística*, Alcalá de Henares, Universidad, 1997.
- Nieto, Agostiño, *Método activo de lingua galega (III)*, Vigo, Edicións do Cumio, 1997.
- Peliquín Pérez, Florentina, e Carme Pereira Mareque, *Para mellora-la expresión escrita*, Vigo, Edicións do Cumio, 1997.
- Pombo Mosquera, Xosé, *Guía rápida da lingua*, Vigo, Xerais, 1997.
- Richard, Renaud (coord.), *Diccionario de hispanoamericanismos no recogidos por la Real Academia*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Richards, Jack C., John Platt e Heidi Platt, *Diccionario de lingüística aplicada y enseñanza de lenguas*, trad. de Carmen Muñoz e Carmen Pérez Vidal, Barcelona, Ariel, 1997.
- Sanz Alonso, Beatriz, *Toponimia de la provincia de Valladolid. Las cuencas del Duero, Pisuerga y Esgueva*, Valladolid, Universidad, 1997.
- Veiga, Alexandre, *La forma verbal española en su diacronía*, Santiago, Universidade, 1997.

NARRATIVA:

- AA. VV., *Negras sombras. Antoloxía do relato policial*, trad. de Helena González Ferreiro e Esther Pérez Fernández, Vigo, Galaxia, 1997.
- AA. VV., *Páginas amarillas*, est. prel. de Sabas Martín, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 1997.
- Achebe, Chinua, *Todo se desmorona*, trad. de J. M. Álvarez Flórez, Barcelona, Ediciones del Bronce, 1997.
- Agustín, José, *Dos horas de sol*, Barcelona, Planeta, 1997.
- Aira, César, *Ema, la cautiva*, Barcelona, Mondadori, 1997.

- Andahazi, Federico, *El anatomista*, Barcelona, Planeta, 1997.
- Anónimo, *Cantar de Guillermo*, trad. e intr. de Joaquín Rubio Tovar, Madrid, Gredos, 1997.
- Anónimo, *Cantar de la hueste de Igor*, trad. e intr. de Antonio Contreras Martín, Madrid, Gredos, 1997.
- Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, ed. de José María Reyes Cano, Barcelona, Hermes, 1997.
- Aramburu, Fernando, *No ser no duele*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- Aritzeta, Margarida, *Emboscadas no gran norte*, trad. de Leandro García Bugarín, Vigo, Galaxia, 1997.
- Atkinson, Kate, *Juegos de interior*, trad. de Victoria Simó, Barcelona, Thassàlia, 1997.
- Aub, Max, *Crímenes ejemplares*, Madrid, Calambur, 1997.
- Baroja, Pío, *Obras Completas, III*, ed. de José-Carlos Mainer, pról. de Jon Juaristi, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997.
- Bayly, Jaime, *La noche es virgen*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Benjamin, Walter, *Historias y relatos*, trad. de G. Hernández Ortega, Barcelona, Península, 1997.
- Blasco Ibáñez, Vicente, *Entre naranjos*, ed. de José Mas e María Teresa Mateu, Madrid, Cátedra, 1997.
- Bolaño, Roberto, *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Boullosa, Carmen, *Cielos de la Tierra*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- Brisac, Geneviève, *Cacería de madres*, trad. de Oscar Luis Molina, Barcelona, Andrés Bello, 1997.
- Cabana, Dario Xohán, *Galván en Saor*, trad. de Vicente Araguas, Madrid, Huerga & Fierro, 1997.
- Camus, Albert, *El extranjero*, pról. de José María Guelbenzu, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Caride Ogando, Ramón, *Sarou*, Vigo, Xerais, 1997.
- Carrero, Luis María, *La cámara de las maravillas*, Madrid, Lengua de Trapo, 1997.
- Carvalho Calero, Ricardo, *Scorpio*, Vigo, A Nosa Terra, 1997.
- Casares, Carlos, *Xoguetes para un tempo prohibido*, Vigo, Galaxia, 1997.
- Casariego, Martín, *La hija del coronel*, Sevilla, Algaida, 1997.
- Cervantes, Miguel de, *Obra completa, XII. Viaje del Parnaso*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo e Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- *Don Quijote de la Mancha* (2 vols.), ed. de Florencio Sevilla Arroyo e Elena Varela Merino, Madrid, Castalia, 1997.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.
- Chirbes, Rafael, *Mediterráneos*, Madrid, Debate, 1997.

- Coelho, Paulo, *La Quinta Montaña*, trad. de Montserrat Mira, Barcelona, Planeta, 1997.
- Conrad, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, pról. de E. Vila-Matas, trad. de A. García Ríos e I. Sánchez Araújo, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Darío, Rubén, *Cuentos*, ed. de José María Martínez Madrid, Cátedra, 1997.
- Decker, Jacques de, *Dentro de la ballena*, trad. de Ascensión Cuesta, Barcelona, Seix Barral, 1997.
- Doyle, Roddy, *La mujer que se daba con las puertas*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- Durrell, Gerald (ed.), *Las mejores historias sobre perros*, trad. de Javier Alfaya, Madrid, Siruela, 1997.
- Durrell, Lawrence, *El cuarteto de Alejandría*, trans. vv., Barcelona, Edhasa, 1997.
- Enrique, Antonio, *La luz de la sangre*, Granada, Osuna, 1997.
- Estévez, Abilio, *Tuyo es el reino*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- Faulkner, William, *La escapada*, trad. de José Luis López Muñoz, Madrid, Alfaguara, 1997.
- *Si yo amaneciera otra vez*, ed. e trad. de Javier Marías, Madrid, Alfaguara, 1997.
- *Relatos*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Fernández Naval, Francisco Xosé, *Sombras no labirinto*, Santiago, Sotelo Blanco, 1997.
- Forster, Edward M., *Pasaje a la India*, trad. de José Luis López Muñoz, Madrid, Alianza, 1997.
- Franco, Xavier, *Eventuais*, Santiago, Sotelo Blanco, 1997.
- Freire Pérez, Carlos, *Ferrocarrilana*, Santiago, Tórculo, 1997.
- Gallegos, Rómulo, *Doña Bárbara*, ed. de Domingo Milliani, Madrid, Cátedra, 1997.
- Gamboa, Santiago, *Perder es cuestión de método*, Barcelona, Mondadori, 1997.
- Gándara, María, *Magog*, Vigo, Xerais, 1997.
- García Hortelano, Juan, *Gramática parda*, ed. de Milagros Sánchez Arnosi, Madrid, Cátedra, 1997.
- García Morales, Adelaida, *La señorita Medina*, Barcelona, Plaza & Janés, 1997.
- García-Valiño, Ignacio, *Urías y el Rey David*, Madrid, Debate, 1997.
- Gironella, José María, *Se hace camino al andar*, Barcelona, Planeta, 1997.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Obras completas. X. Novelismo II (1923-1928)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997.
- González León, Adriano, *País portátil*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- Goytisolo, Juan, *Las semanas del jardín. Un círculo de lectores*, Madrid, Alfaguara, 1997.

Grass, Günter, *Es cuento largo*, trad. de Miguel Sáenz, Madrid, Alfaguara, 1997.

— *Hallazgos para no lectores*, trad. de Miguel Sáenz, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997.

Guelbenzu, José María, *El mercurio*, ed. de Ana Rodríguez Fischer, Madrid, Cátedra, 1997.

Hernández, Ramón, *Un destino de mujer*, Barcelona, Seix Barral, 1997.

Hesse, Hermann, *Siddhartha*, trad. de Juan José del Solar, Barcelona, Edhasa, 1997.

Jakobs, Bárbara, *Las hojas muertas*, Madrid, Alfaguara, 1997.

Kadaré, Ismail, *El general del ejército muerto*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Barcelona, Anaya & Muchnik, 1997.

Kemal, Yashar, *El halcón*, Barcelona, Ediciones B, 1997.

Lessing, Doris, *Dentro de mí*, trad. de Marta Pessarrodona, Barcelona, Destino, 1997.

Lodge, David, *Intercambios*, trad. de Francesc Roca, Barcelona, Anagrama, 1997.

López López, Xabier, *Biff, bang, pow!*, Santiago, Sotelo Blanco, 1997.

Lowry, Malcolm, *Bajo el volcán*, trad. de R. Ortiz, Barcelona, Tusquets, 1997.

Luca de Tena, Torcuato, *Primer y último amor*, Barcelona, Planeta, 1997.

Mallorquí, César, *El último trabajo del señor Luna*, Barcelona, Edebé, 1997.

Manganeli, Giorgio, *La noche*, trad. de J. C. Gentile, Barcelona, Muchnik, 1997.

Mann, Thomas, *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa, 1997.

Martín Gaité, Carmen, *Entre visillos*, Barcelona, Destino, 1997.

Martín Garzo, Gustavo, *El pequeño heredero*, Barcelona, Lumen, 1997.

Martín Largo, José Ramón, *El añil*, Madrid, Alfaguara, 1997.

Martínez Menchén, Antonio, *Con el viento en las velas*, Madrid, Alfaguara, 1997.

Mas, Dimas, *Nadie en persona*, Barcelona, Anagrama, 1997.

Mateo Díez, Luis, *Días del desván*, León, Edilesa, 1997.

Matute, Ana María, *Historias de la Artámila*, ed. de Alicia Redondo Goicoechea, Barcelona, Destino, 1997.

— *La torre vigía*, Barcelona, Lumen, 1997.

Méndez, Gloria, *Informe Kristeva*, Barcelona, Seix Barral, 1997.

Molina Temboury, Pedro, *Adiós, Padre Eterno*, Madrid, Alfaguara, 1997.

Monterroso, Augusto, e Barbara Jacobs, *Antología del cuento triste*, Madrid, Alfaguara, 1997.

- Murado, Miguel-Anxo, *Ruido. Relatos de guerra*, Barcelona, Montesinos, 1997.
- Mutis, Alvaro, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid, Siruela, 1997.
- *Ilona llega con la lluvia*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- Ortega, Joaquín, *Las manos atadas*, Madrid, PPC, 1997.
- Palol, Miquel de, *El ángel de hora en hora*, trad. de Paulina Fariza, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Pater, Walter, *Mario el epicúreo*, trad. de Rafael Lassaletta, Madrid, Valdemar, 1997.
- Pena Sánchez, Xosé Ramón, *A era de Acuario*, Vigo, Xerais, 1997.
- Pérez-Reverte, Arturo, *Limpieza de sangre*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- Pierna, Milagros, *Ángel de agosto*, Barcelona, Destino, 1997.
- Pombo, Alvaro, *Cuentos reciclados*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Prada, Juan Manuel de, *La tempestad*, Barcelona, Planeta, 1997.
- Prieto, Antonio, *Isla Blanca*, Barcelona, Seix Barral, 1997.
- Ravera, Lidia, *Ninguno en su sitio*, trad. de Atilio Pentimali, Barcelona, Seix Barral, 1997.
- Rigalt, Carmen, *Mi corazón que baila con espigas*, Barcelona, Planeta, 1997.
- Riveiro Coello, Antón, *A historia de Chicho Antela*, A Coruña, Espiral Maior, 1997.
- Rodríguez-Fisher, Ana (ed.), *Narrativa breve del siglo XX*, Madrid, Hermes, 1997.
- Rossetti, Ana, *Una mano de santos*, Madrid, Siruela, 1997.
- Roth, Joseph, *El peso falso*, Madrid, trad. de Miguel Sáez, Siruela, 1997.
- Rushdie, Salman, *Oriente, Occidente*, trad. de Miguel Sáez, Barcelona, Plaza & Janés, 1997.
- Saint-Exupéry, Antoine de, *Ciudadela*, trad. de Hellen Ferro, Barcelona, Alba, 1997.
- *El Principito*, pról. de Carmen Martín Gaité, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Sampedro, José Luis, *El río que nos lleva*, Barcelona, Plaza & Janés, 1997.
- Sánchez-Ostiz, Miguel, *No existe tal lugar*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Santos, Care, *El tango del perdedor*, Barcelona, Alba, 1997.
- Schlink, Bernhard, *El lector*, trad. de Joan Parra Contreras, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Shields, Carold, *El secreto de Mary Swann*, trad. de Jordi Fibla, Barcelona, Tusquets, 1997.
- Simenon, Georges, *Maigret y su muerto*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- *Las vacaciones de Maigret*, Barcelona, Tusquets, 1997.

Steel, Danielle, *El rancho*, trad. de Gemma Moral, Barcelona, Plaza & Janés, 1997.

Steiner, George, *El año del Señor*, trad. de Carlos Gardini, Barcelona, Andrés Bello, 1997.

Taján, Alfredo, *El pasajero*, Barcelona, Destino, 1997.

Tamaro, Susana, *El respiro quieto*, Barcelona, Plaza & Janés, 1997.

Tammuz, Benjamin, *El minotauro*, trad. de Carlos Giol Llobet, Barcelona, Destino, 1997.

Tanizaki, Junichiro, *Hay quien prefiere las ortigas*, trad. de M. L. Borrás, Barcelona, Seix Barral, 1997.

Toro, Suso de, *Calzados Lola*, Vigo, Xerais, 1997.

Turguénev, Iván, *Rudin*, trad. de Jesús García Gabaldón, Barcelona, Alba, 1997.

Tusquets, Esther, *Con la miel en los labios*, Barcelona, Anagrama, 1997.

Umbra, Francisco, *La forja de un ladrón*, Barcelona, Planeta, 1997.

Urzidil, Johannes, *Tríptico de Praga*, trad. de Jorge Navarro, Valencia, Pre-Textos, 1997.

Valle-Inclán, Ramón del, *Sonata de primavera*, n. e apéndice de Ramón Cao, Madrid, Acento, 1997.

Vázquez Montalbán, Manuel, *Quinteto de Buenos Aires*, Barcelona, Planeta, 1997.

Villoro, Juan, *Materia dispuesta*, Madrid, Alfaguara, 1997.

Wells, Herbert G., *El país de los ciegos y otros relatos*, trad. de Javier Cercás, Barcelona, Península, 1997.

POESÍA:

AA. VV., *Para saír do século. Nova proposta poética*, Vigo, Xerais, 1997.

Alvarez Cáccamo, Xosé María, *Calendario perpetuo*, A Coruña, Espiral Maior, 1997.

Amijai, Yehuda, *Un idioma, un paisaje*, trad. de Raquel García Lozano, Madrid, Hiperión, 1997.

Arellano, Ignacio, *Canto sólo para Lisi*, Barcelona, DVD, 1997.

Atxaga, Bernardo, *Poemas & Híbridos*, Barcelona, Plaza & Janés, 1997.

Baldassarri, Rita, *Ojo de gato y otros poemas*, selecc., trad. e pról. de Carlos Vitale, Barcelona, Icaria, 1997.

Benegas, Noni, e Jesús Munárriz (eds.), *Elas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión, 1997.

Caballero Bonald, José Manuel, *El imposible oficio de escribir. Antología*, sel. de María Payeras Grau, Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1997.

— *Diario de Argónida*, Barcelona, Tusquets, 1997.

Calveyra, Arnaldo, *El hombre de Luxemburgo*, Barcelona, Tusquets, 1997.

Casas Vales, Arturo, *Momentum*, Santiago, Sotelo Blanco, 1997.

- Castañón, Francisco, *Dentro del corazón de la memoria*, Madrid, Hiperión, 1997.
- Conde, Isidro, *Viaxe cara a morte*, Sada, A Coruña, Edicións do Castro, 1997.
- Cordal Fustes, Xabier, *Afasia*, A Coruña, Bahía, 1997.
- Cuadrado, Perfecto E. (ed.), *You are welcome to Elsinore. Poesía surrealista portuguesa*, Santiago, Laiovento, 1997.
- Darriba, Manuel, *Calor*, A Coruña, Espiral Maior, 1997.
- Díaz de Castro, Francisco, *Utilidad del humo (Antología 1987-1997)*, Granada, Diputación Provincial, 1997.
- Fernán Vello, Miguel Anxo, *Poemas da lenta nudez*, A Coruña, Espiral Maior, 1997.
- Fonte Crespo, Ramiro, *O cazador de libros*, Santiago, Sotelo Blanco, 1997.
- García Martín, José Luis, *Principios y finales*, Granada, La Velea, 1997.
- Garfías, Pedro, *Poesías completas*, Madrid, Alpuerto, 1997.
- Gimferrer, Pere, *24 poemas*, Barcelona, Plaza & Janés, 1997.
- Graña, Villar, Bernardino, *Luz de novembro*, A Coruña, Espiral Maior, 1997.
- Guillén Acosta, Carmelo, *Aprendiendo a querer*, Sevilla, Altair, 1997.
- Keats, John, *Poemas escogidos* (bilingüe), eds. Juan V. Martínez Luciano e outros, Madrid, Cátedra, 1997.
- Lupiáñez, José, *Luna hiena*, León, Provincia, 1997.
- Malpartida, Juan, *Hora rasante*, Madrid, La Palma, 1997.
- Margarit, Joan, *Cien poemas*, Granada, La Velea, 1997.
- Martínez, José Enrique (ed.), *Antología de poesía española (1975-1995)*, Madrid, Castalia, 1997.
- Martínez-Conde, Ricardo, *Evoë*, Madrid, Calambur, 1997.
- Mouriño, Miguel Anxo, *E segues a tirarme das entrañas*, Sada, A Coruña, Edicións do Castro, 1997.
- Nora, Eugenio de, *No he de callar... Cantos civiles, 1944-1951*, Madrid, Endymion, 1997.
- Novo, Isidro, *Dende unha nada núa*, Sada, A Coruña, Edicións do Castro, 1997.
- Otero, Blas de, *Mediobiografía*, ed. de Sabina de la Cruz e Mario Hernández, Madrid, Calambur, 1997.
- Pelegrín, Ana (ed.), *Poesía española para niños*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- Pereiro, Lois, *Poemas para unha loia*, A Coruña, Espiral Maior, 1997.
- Quiñones, Fernando, *Cien poemas*, ed. sel. e pról. de Carlos Marzal, Madrid, Hiperión, 1997.

Raña Lama, Román, *Ningún camiño*, Vigo, Galaxia, 1997.

Rico, Manuel, *La densidad de los espejos*, Huelva, Diputación, 1997.

Rimbaud, Arthur, *Poesía completa*, ed. bilingüe, trads. vv., Madrid, Visor, 1997.

Rodríguez, Ildefonso, *Coplas del amo*, Barcelona, Icaria, 1997.

Ruiz Soriano, Francisco (ed.), *Primeras promociones de la posguerra. Antología poética*, Madrid, Castalia, 1997.

Samaniego, Félix M., *Fábulas*, ed. de Alfonso I. Sotelo, Madrid, Cátedra, 1997.

Santoro, Xaime, *Himnos á noite*, A Coruña, Espiral Maior, 1997.

Suñén, Juan Carlos, *El hombro izquierdo*, Madrid, Visor, 1997.

Szyborska, Wislawa, *El gran número. Fin y principio y otros poemas*, ed. de M. Filipowicz-Rudek e J. C. Vidal, Madrid, Hiperión, 1997.

Taján, Alfredo, *Noche dálmata*, Madrid, Huerga & Fierro, 1997.

Tubau, Iván, *La quijada de Orce*, Barcelona, Lumen, 1997.

Vallejo, César, *Poesía completa*, ed. de Antonio Merino, Madrid, Akal, 1997.

Vázquez, Pura, *A saudade e outros poemas. O desacougo*, ed. de Victoria Sanjurjo, Vigo, Xerais, 1997.

Verde, Cesário, *El libro de Cesário Verde*, trad. de Amador Palacios, Madrid, Hiperión, 1997.

Villar, Miro, *Abecedario da desolación*, A Coruña, Espiral Maior, 1997.

Vinyoli, Juan, *Paseo de aniversario y otros poemas*, ed. e trad. de V. Valero, Madrid, Calambur, 1997.

TEATRO:

Antología del teatro breve español (1898-1940), ed., intr. e n. de Eduardo Pérez Rasilla, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

Antología del teatro breve español del siglo XVIII, ed., intr. e n. de Fernando Doménech, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

Arrabal, Fernando, *Teatro Completo* (dous vols.), intr. de F. Torres Monreal, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

Cabal, Fermín, *¡Esta noche gran velada! Castillos en el aire*, ed. de Antonio José Domínguez, Madrid, Cátedra, 1997.

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. de Antonio Rey Hazas, Barcelona, Vicens Vives, 1997.

Fo, Darío, *Muerte accidental de un anarquista*, versión de Carla Matteini, Hondarribia, Hiru, 1997.

Gala, Antonio, *Café cantante*, pról. de Andrés Peláez Martín, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

García May, Ignacio, *El Dios Tortuga*, Madrid, Visor, 1997.

García, Rodrigo, *Rey Lear*, Madrid, La Avispa, 1997.

Havel, Václav, *Largo desolado y otras obras*, ed. de Monika Zgustová, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997.

Jarry, Alfred, *Ubú rey*, ed. de Loa Bermúdez, Madrid, Cátedra, 1997.

López Mozo, Jerónimo, *Ahlán*, pról. de Virtudes Serrano, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1997.

Martínez Mediero, Manuel, *El gato Félix. El marco incomparable*, Madrid, Fundamentos, 1997.

Quintanilla Martínez, Xaime, *Donosiña*, A Coruña, Biblioteca Arquivo Teatral Francisco Pillado, 1997.

Risco, Vicente, *O bufón de El Rei*, Xunta de Galicia, IGAEM, Libros do Centro Dramático Galego, 1997.

Shakespeare, William, *Ricardo II* (bilingüe), dir. Manuel Angel Conejero, Madrid, Cátedra, 1997.

Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla. Marta la piadosa*, ed., intr. e n. de Antonio Prieto, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

— *El burlador de Sevilla*, ed. de Mercedes Sánchez, Madrid, Castalia, 1997.

Vega, Lope de, e Calderón de la Barca, *El caballero de Olmedo. La vida es sueño*, Barcelona, Hermes, 1997.

VARIOS:

AA. VV., *Congreso Anxel Fole*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, 1997.

AA. VV., *Diccionario de literatura popular española*, (J. Alvarez e M^a. J. Rodríguez, coords.), Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997.

Allende, Isabel, *Afrodita. Cuentos, recetas y otros afrodisíacos*, Barcelona, Plaza & Janés, 1997.

Alonso, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*, intr. de Juan Carlos Gómez Alonso, Madrid, Gredos, 1997.

Altenberg, Peter, *Páginas escogidas*, ed. e trad. de Adan Kovacsics, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1997.

Alvar, Carlos, José-Carlos Mainer e Rosa Navarro, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

Arellano, Ignacio, e Angeles Cardona, *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, *Anthropos*, Extra 1, Barcelona, 1997.

Avalle-Arce, Juan Bautista de, *Enciclopedia cervantina*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

Barnechea, Alfredo, *Peregrinos de la Lengua. Confesiones de los grande autores latinoamericanos*, Madrid, Alfaguara, 1997.

Bioy Casares, Adolfo, *En viaje (1967)*, Barcelona, Tusquets, 1997.

- Borges, Jorge Luis, *Textos recobrados (1919-1929)*, Barcelona, Emecé, 1997.
- Cacho Viu, Vicente, *Repensar el noventa y ocho*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- Camba, Julio, *La casa de Lúculo*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- Candelas Colodrón, Manuel Angel, *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidade, 1997.
- Cardoso Pires, José, *Lisboa. Diario de abordo. Voces, miradas, evocaciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Casares, Carlos, Arturo Lezcano e Antón Risco, *Paralelo a Vicente Risco*, Vigo, Galaxia / Xunta de Galicia, 1997.
- Casas, Arturo, *La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste*, Santiago, Universidade, 1997.
- Cayley, David, *Conversaciones con Northrop Frye*, trad. de Carlos García Manzano, Barcelona, Península, 1997.
- Codoñer, Carmen (ed.), *Historia de la literatura latina*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Cuadrado, Jesús, *Diccionario de uso de la historieta española*, Madrid, Compañía Literaria, 1997.
- Flaubert, Gustave, *Razones y osadías*, sel. e trad. de Jordi Llovet, Barcelona, Edhasa, 1997.
- Forcadela, Manuel, *A poesía de posguerra*, Vigo, A Nosa Terra, 1997.
- Friera Suárez, Florencio, *Ramón Pérez de Ayala, testigo de su tiempo*, Gijón, Fundación Alvargonzález, 1997.
- Fuentes, Carlos, *El espejo enterrado*, Madrid, Taurus, 1997.
- García-Abad García, María Teresa, *La novela cómica*, Madrid, CSIC, 1997.
- García Gual, Carlos, *Diccionario de Mitos*, Barcelona, Planeta, 1997.
- García Montero, Luis, *La puerta de la calle*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- García-Hernández, Benjamín, *Descartes y Plauto. La concepción dramática del sistema cartesiano*, Madrid, Tecnos, 1997.
- Garrido Domínguez, Antonio (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- Gracián, Baltasar, *El Discreto*, ed. e pról. de Aurora Egido, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Gutiérrez García, Santiago, *Merlín e a súa historia*, Vigo Xerais, 1997.
- Iglesias Feijoo, Luis e outros (eds.), *Valle-Inclán y el Fin de siglo. Congreso internacional. Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995*, Santiago de Compostela, Universidade, 1997.
- Janouch, Gustav, *Conversaciones con Kafka*, trad. de Rosa Sala, Barcelona, Destino, 1997.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de, *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la ley agraria*, ed. de Guillermo Carnero, Madrid, Cátedra, 1997.
- Juaristi, Jon, *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

- Koss, Alexandra, *O conto ruso do século XIX. De Puxquin a Tolstoi*, Vigo, Ir Indo, 1997.
- Liñares Giraut, X. Amancio, *O centenario de Castelao na lembranza. 1986*, Santiago, Fundación Castelao, 1997.
- Lourenço, Antonio Apolinário, *Identidad y alteridad en Pessoa y Antonio Machado*, Salamanca, Universidad, 1997.
- Lynch, Enrique, *Prosa y circunstancia*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Maceira Fernández, Xosé M. *Literatura na diáspora bonaerense. Antoloxía*, Vigo, A Nosa Terra, 1997.
- Mahfuz, Naguib, *Ecos de Egipto. Pasajes de una vida*, pról. de Nadine Gordimer, trad. de M. Luisa Prieto e Jordi Fibla, Barcelona, Alcor-Martínez Roca, 1997.
- Martínez Thomas, Monique, *Los herederos de Valle-Inclán, ¿mito o realidad?*, Murcia, Universidad, 1997.
- Medina, Raquel, *El surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950). Ory, Cirlot, Labordeta y Cela*, Madrid, Visor, 1997.
- Miragaya, Manuel, *Manual para escritores e outras sátiras*, Noia (A Coruña), Toxosoutos, 1997.
- Montesquieu, *Cartas persas*, ed. de F. J. Hernández, trad. de T. Sanz, Madrid, Cátedra, 1997.
- Porruá, María del Carmen, *De la Restauración al exilio (estudios literarios)*, Sada, A Coruña, Edicións do Castro, 1997.
- Pozo Garza, Luz, *Diálogos con Rosalía*, A Coruña, Real Academia Galega, 1997.
- Presa, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Prokosh, Frederic, *Voces*, trad. de Andrés Bosch, Barcelona, Mondadori, 1997.
- Redondo, Augustin, *Otra manera de leer 'El Quijote'*, Madrid, Castalia, 1997.
- Resina, Joan Ramón, *La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- Risco, Vicente, *Obras completas, 5*, Vigo, Galaxia / Xunta de Galicia, 1997.
- Roig Rechou, Blanca-Ana (coord.), *Informe de literatura 1996*, Xunta de Galicia, Consellería de Educación, Dirección Xeral de Política Lingüística, CILL Ramón Piñeiro, 1997.
- Rosales, Luis, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Trotta, 1997.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Sábato, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 1997.
- Santa Cruz, Melchor de, *Floresta española*, Barcelona, Crítica, 1997.
- Serna, M., V. Franco e J. A. Ascunce, *La Poesía de Postguerra (1)*, R. De la Fuente (ed.), Madrid-Gijón, Júcar, 1997.
- Steiner, George, *Pasión intacta*, trads. vv., Madrid, Siruela, 1997.

Trapiello, Andrés, *Los nietos del Cid*, Barcelona, Planeta, 1997.

Valcárcel Martínez, Simón, *Las crónicas de Indias como expresión y configuración de la mentalidad renacentista*, Granada, Diputación, 1997.

Vargas Llosa, Mario, *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Planeta, 1997.

Velarde Fuentes, Juan (coord.), *Perspectivas del 98 un siglo después*, Junta de Castilla y León, 1997.

Vieites García, Manuel F. (coord.), *Teoría e técnica teatral*, Santiago, Laiovento, 1997.

Villalón, Cristóbal de, *El Scholástico*, ed. de J. M. Martínez Torrejón, Barcelona, Crítica, 1997.

Villena, Luis Antonio de, *Biografía del fracaso*, Barcelona, Planeta, 1997.

Wilde, Oscar, *Encantos*, ed. de J. Solé, Barcelona, Península, 1997.





Noticias

PREESCOLAR NA CASA. EDUCACIÓN INFANTIL NA FAMILIA 1977-1997: VINTE ANOS A CARÓN DA ESPERANZA

Juan Antonio Pinto Antón

Profesor orientador de Preescolar na Casa

Preescolar na Casa é unha acción educativa realizada polas familias e nenos de 0 a 6 anos do mundo rural galego coa axuda de orientadores.

A súa acción educativa parte da vida diaria e ten as súas raíces no contorno físico-social dos escolares.

1. UN TRABALLO NUN CONTEXTO DETERMINADO

O marco de actuación de Preescolar na Casa é a Comunidade Autónoma galega. Galicia é unha terra cunha lingua propia, cunha cultura propia e cunha historia de seu.

O hábitat galego é disperso pero naturalmente integrado nunha estruturación cohesionadora que vai desde a comarca ata a aldea, pasando pola parroquia, unidade básica territorial, histórica e sociocultural pero, paradoxalmente, sen identidade xurídica.

Un dos principais alicerces na creación dun futuro libre e farturento está, sen dúbida, na educación. O momento troncal onde se xoga o futuro da persoa son os primeiros anos. Cando Preescolar na Casa naceu, unha boa porcentaxe de nenos e nenas galegos tiña vedada a igualdade de oportunidades que é a porta que abre o futuro.

Se os nenos son a garantía do noso futuro, aquí unha pavorosa espada de Damocles pende sobre as nosas cabezas: ocupámo-lo último lugar en natalidade infantil. Nas nosas vilas e aldeas, sobre todo nos núcleos do interior, o número de pequenos é moi reducido. Hai moitas aldeas sen pícaros e moitas tamén onde un só neno ou unha soa nena sobreviven nun mundo de adultos máis semellante a un asilo de anciáns que a unha poboación rebordante de vida. Zonas enteiras de Lugo e Ourense, e en xeral as zonas do interior de Galicia, levan xa anos cun crecemento negativo: moitos vellos, poucos nenos.

2. UNHA HISTORIA CON MOITOS PROTAGONISTAS

Estamos en 1977. Un equipo de Cáritas de Galicia busca esforzadamente unha resposta a estes problemas que acabo de relatar, sobre todo o referente á problemática que presenta a educación infantil no medio rural, a falta de igualdade de oportunidades, as raíces do fracaso escolar.

Parece unha parvada dicir que cando falamos de infancia estamos a falar de futuro e que ata os políticos máis tecnócratas e os economistas máis desapiadados saben que investir en educación é a forma máis segura de creación de riqueza.

Preescolar na Casa naceu hai vinte anos. Xustamente en xaneiro de 1997 cumpríronse vinte anos de Preescolar na Casa, froito da intuición xenial e necesaria dun cura grande que pesa máis de cen quilogramos de humanidade, sentido común e capacidade de prospectiva: Antonio Gandoy.

Este home decatouse un día do evidente, e cunha serie de colaboradores puxo en marcha con máis entusiasmo que medios un programa de axuda para a formación de pais en educación infantil da zona rural. As Cáritas de Galicia apoian sen reservas e con recursos económicos un proxecto que vai ter moito que ver no desenvolvemento educativo das persoas e da

comunidade. Trátase de dar unha resposta, pequena pero eficaz, ás necesidades das familias rurais con fillos pequenos. Trátase, en definitiva de formar e educar os pais para que se impliquen na educación dos seus fillos.

Si, esta historia ten moitos protagonistas. Ó longo destes vinte anos de acción educativa pasaron por Preescolar na Casa moitos orientadores que deixaron a pel e o entusiasmo, ó mesmo tempo que aprendían dos nenos e da xente, polas aldeas de Galicia. Pero os verdadeiros protagonistas son os pais e as nais, son os avós e as avoas, son as familias con nenos pequenos que fan cada quincena un notable esforzo por xuntárense para compartiren, para aprenderen xuntos, para acompañaren con eficacia educativa os seus fillos no longo e apaixonante camiño do desenvolvemento.

O proxecto educativo de Preescolar na Casa pasou por varias etapas nas que a idea inicial se foi afianzando ata chegar á situación actual onde participan no programa vintedous profesores orientadores destinados pola Consellería de Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia. Outros trinta e un orientadores están contratados polo programa con cargo ás subvencións do Ministerio de Traballo e Asuntos Sociais, Consellería de Familia, Muller e Xuventude quince concellos da nosa comunidade e a Fundación Holandesa

Bernard Van Leer. Ademais, participan no programa de forma voluntaria outras sete persoas.

3. UNS FUNDAMENTOS TEÓRICOS E UNS OBXECTIVOS PRACTICOS

Buscando ónde cimenta-la acción atopamos estes presupostos:

a) *A cultura e o saber son indispensables.* Isto significa que a ignorancia e a incultura son terra estercada para a marxinação, o atraso, a dependencia e a inxustiza. A importancia da cultura, a piques de entrar nun novo milenio, é *conditio sine qua non* para realizárense como persoas adaptándose ós cambios que veñen como disparados a boca de cano.

b) *Os primeiros anos da vida son decisivos.* Cada vez son máis os expertos en psicoloxía infantil e atención á infancia que alertan sobre a importancia dos primeiros anos. Estes primeiros anos da vida da persoa son decisivos xa que a capacidade e necesidade de desenvolvemento intelectual e de equilibrio afectivo está en relación inversa á idade.

c) *Os pais son imprescindibles no proceso educativo.* Os pais teñen un papel irrenunciable na educación dos seus fillos. Na casa e nos primeiros anos os nenos maduran afectivamente e constrúen o seu progreso intelectual



Santa Ana ensinando á Virxen. Escultura en pedra. Catedral de Troyes. Na iconografía occidental e unha das máis antigas referencias á ensinanza no seo familiar.

fondamente condicionados polas atencións e estimulacións recibidas e polo ambiente familiar.

d) *Os nenos non agardan.* Os nenos son a acolleita do seu presente e a semente do seu futuro. Non esperan solucións futuras porque existen agora e tampouco poden dete-lo seu proceso de crecemento.

e) *A educación preescolar é insuficiente.* Entendámonos: falamos da educación preescolar familiar que resulta da influencia que recibe o neno na súa casa. Dicimos que é insuficiente e

inadecuada porque os pais non son conscientes de tódalas súas posibilidades como educadores nin de tódalas necesidades e posibilidades dos seus pequenos.

f) *Os pais son ben capaces de educar.* Os pais son persoas ben capaces de adquirir unha formación adecuada para educa-los seus fillos: a ser pais tamén se aprende, aínda que enxendrar fillos é unha das poucas cousas importantes para a que non se esixe formación, nin estudos previos.

Co tempo fomos poñéndonos de acordo e acrisolando estes *obxectivos*:

- Que os pais tomen conciencia da importancia do seu papel como educadores dos seus fillos.

- Que os pais e a familia coñezan as etapas evolutivas dos seus fillos, as actividades axeitadas nesa etapa e as diferentes maneiras de interacción.

- Que os pais sexan capaces de compartir e de confronta-la súa praxe educativa na familia e con outros pais no grupo.

- Que as reunións e as actividades contribúan ó desenvolvemento do tecido social e á socialización dos nenos.

- Que o programa contribúa ó desenvolvemento na sociedade en xeral, dunha cultura da educación infantil familiar.

- Para a consecución destes obxectivos, o programa ten como obxectivo previo e fundamental a formación de profesores orientadores.

4. A ACCIÓN EDUCATIVA DE PREESCOLAR NA CASA

Aprendemos camiñando. Facemos Preescolar na Casa cada día, e cada día se fai Preescolar na Casa na casa de cada neno. Pois é alí, na propia casa, no seo da familia onde adultos e nenos crean un rico urdido de lazos, de relación, de interacción educativa.

Os medios foron chegando. Houbo que buscar debaixo das pedras e enriba das mesas, fóra dos despachos e dentro deles.

A pretensión inicial estaba clara: crear un programa de axuda para formar pais en educación infantil. Os outros obxectivos de importancia relevante foron aparecendo e aquilatándose co tempo. En canto ós medios, empezouse con pouco, co mínimo (as árbores máis grandes naceron de sementes pequerrechas). E a cousa foise enriquecendo ¡e complicando!. Hoxe en día contamos co seguinte.

⇒As reunións:

Son cada dúas semanas. A elas asisten habitualmente as nais, xuntamente cos nenos (é curioso, pero entre nós aínda se considera que a educación dos máis pequenos é cousa de mulleres).

A media de cada grupo está nunhas cinco familias. Nestas reunións participa tamén un orientador de Preescolar na Casa. As reunións son para nós moi importantes. É a cerna da acción que se vai desenvolver en cada familia ó longo de quince días. Normalmente unha reunión ten estas partes:

- *Un saúdo ou acollida* onde os participantes comunican as súas vivencias. Hai bicos, e apertas, e ledicia por estar outra vez xuntos: hai nenos e nenas para os que é todo un privilexio rifar, e xogar, e falar con outros nenos e con outras nenas cada quince días.
- *Presentación dunha actividade nova*, na que tódolos asistentes toman parte. Trátase de que os pais coñezan novas posibilidades de acción e actitudes máis axeitadas para traballar cos seus fillos.
- *O orientador leva unha pequena ludoteca* que lles presenta ós pais e ós nenos. É un xeito de que coñezan novos materiais, ensaien xuntos a súa utilización e que os pícaros vivan novas experiencias. Tamén os pais constrúen xoguetiños para os seus fillos, eses xoguetes entrañables cos que os nenos e as nenas xogaron sempre e que son construídos con cousas da casa e pola xente da casa.

- *Reflexión cos pais* sobre as experiencias da quincena ou sobre o tema proposto: por exemplo, "Síntome querido", "A saúde do noso neno", "Os celos", "Problemas de conducta", "Uns compañeiros de viaxe non queridos: os accidentes infantís", "Ler, o camiño da afectividade" e outros temas sinxelos e de fácil lectura que Preescolar na Casa prepara para facilitar unha primeira información sobre unha problemática concreta. Tamén xorden e son tratados outros temas propostos polos pais ou impostos polo día a día do desenvolvemento dos fillos: a enurese, os medos nocturnos, chupa-lo dedo, a chegada dun novo irmán, etc.

- Chega por fin a hora de *presentar as actividades* para as dúas semanas seguintes buscando cómo dar resposta ás necesidades e posibilidades do neno, e tamén, ás preocupacións dos pais. A reunión termina cun xogo ou cantando, que é a máis fermosa maneira de rematar as cousas.

A partir de aí empeza Preescolar na Casa, na propia casa. Isto semella un xogo de palabras, pero non é ningún xogo. De feito é unha das nosas teimas: que os pais se convertan nos protagonistas da súa educación e da educación dos seus fillos.

As reunións realízanse en locais públicos ou privados, mesmo nas propias casas dos nenos.

Temos unha sede central en Lugo, onde están situados os servizos xerais: organización, coordinación, elaboración da revista, preparación dos programas de televisión e radio, elaboración e preparación de material... todo iso.

Os profesores orientadores dispoñen de coche propio para realiza-los desprazamentos ós distintos grupos. As familias desprázanse polos seus propios medios. Ás veces é o orientador quen realiza este transporte.

Máis medios cos que conta Prescolar na Casa:

⇒ **A visita familiar:** Tódolos orientadores e orientadoras realizan polo menos unha visita a cada familia para coñecer mellor a realidade concreta e intervir segundo cada situación aconselle.

⇒ **A radio,** con tres programas semanais de media hora de duración en diferentes emisoras: Radio Nacional de España-Galicia Radio 1, Radio Vilalba-Onda Cero e Radio Monforte-Onda Cero.

⇒ **A televisión,** cun programa semanal na Televisión de Galicia de

media hora de duración onde abordámo-los seguintes contidos:

- *Asómate ó mundo:* unha proposta de aproveitamento educativo do contorno.

- *Entrevista:* dez minutos de conversa sobre un tema de educación infantil proposto polos pais e polos orientadores.

- *O xogo é a súa vida:* xoguetiños feitos na casa e xogo, o traballo do neno.

- *Estimulación axeitada:* aquí e agora, porque os nenos non agardan, aprenden sempre.

- E outros miniespacios: (*Fotofixa, Respostas dos Especialistas, Os Consellos do Cuco*).

Estes programas de radio e televisión están dirixidos ás familias participantes en Prescolar na Casa e á sociedade en xeral.

⇒ Unha **revista** de doce follas cunha tiraxe de 3.500 exemplares e periodicidade mensual para os pais. A nosa revista trata temas relacionados co coñecemento do neno e as moitas arestas que ofrece a súa educación. Tamén ofrecemos propostas para a utilización educativa do contorno e temas específicos sobre saúde, hixiene e alimentación, os contos, o xogo e o xoguete e noticias de Prescolar na Casa e referidas ó mundo da familia e dos nenos.

⇒ Unha biblioteca para pais, nenos e orientadores.

Esta biblioteca trata de responder ás necesidades de formación dos propios orientadores e libros de educación infantil adaptados ós pais.

Tamén temos unha ampla oferta de libros infantís, que son entregados cada quincena en préstamo ás familias para que lean cos seus pequenos nas casas.

⇒ Ludoteca

Cremos fondamente na importancia do xogo dos nenos. Dicimos, ás veces, que o xogo é o traballo do neno. Os xoguetes tamén son importantes pero só como meros auxiliares do xogo.

Por iso, en cada reunión damos orientacións sobre a confección de xoguetes: feitos na casa, coas cousiñas da casa e pola xente da casa, e froito dun tempo de tenrura e calidade dedicado ós máis pequenos.

O programa dispón de xoguetiños axeitados ós escolares cos que traballamos e que son facilitados para xogar co grupo e no día da reunión. Trátase de que os pais valoren a importancia do xogo nos seus fillos, e que descubran que o verdadeiramente importante é xogar con eles, porque aprender xuntos é a máis fermosa maneira de aprender.



Gravado de Gustavo Doré. A lectura de textos escollidos para nenos e comentados no seo familiar ten moita importancia

⇒ Os orientadores

Homes e mulleres, profesionais cunha práctica educativa de acordo co espírito do programa, e cun coñecemento directo e empatía co mundo rural.

No momento en que escribo estas liñas traballan directamente no programa cincuenta e tres orientadores, ben no traballo directo coas familias, ben na coordinación e xestión. Todos eles son diplomados universitarios ou licenciados. Tamén participan no programa catro voluntarios e tres nais colaboradoras. Antes de traballar directamente no programa, estes profesores reciben orientacións específicas para o traballo con adultos, formación

pedagóxica e integral sobre a situación do mundo rural, e documentación sobre o traballo que van realizar. Son acompañados nos primeiros momentos por orientadores con experiencia no programa.

Estes orientadores realizan traballo de campo, atendendo cada un a un número de grupos que oscila entre os dezaioito e os vintedous.

5. OS NÚMEROS DO CURSO 1996-1997

Para a mellor comprensión do noso traballo, aportarei uns poucos datos máis recollidos das fichas das familias que participaron en Preescolar na Casa ó longo do curso 1995-96 (*).

Para a súa análise cómpre ter en conta as diferencias existentes no número de pais e nais son consecuencia do número de nais solteiras, viúvas ou separadas que non inclúen os datos do pai na ficha.

Tamén teremos en conta que algunhas fichas aparecen incompletas.

Os datos aportados refírense a:

- a) Familias de escolares por idades dos nenos/as no curso 1995-96.
- b) Clasificación dos pais e das nais por grupos de idade e estudos.
- c) Cadro resumo por sectores de produción.
- d) Datos sobre a convivencia dos nenos.
- e) Adulto que coida ó neno/a habitualmente.

a) FAMILIAS POR IDADES DOS NENOS

PROVINCIAS	GRUPOS	0	1	2	3	4	5	TOTAL
A CORUÑA	162	85	178	358	239	21	4	885
LUGO	299	130	236	541	460	8		1.374
OURENSE	145	47	87	151	175	25		485
PONTEVEDRA	83	15	68	202	160	12	1	458
TOTAL	689	277	569	1.252	1.034	66	5	3.203

*NOTA: Tódolos datos que aparecen nestes cados foron tomados do Servizo de Documentación de Preescolar na Casa

b) CLASIFICACIÓN DOS PAIS POR GRUPOS DE IDADE E DE ESTUDIOS

PAIS

CATEGORÍAS	-25	26-35	36-45	+45	TOTAL
SEN ESTUDIOS	1	19	9	11	40
ESTUDIOS PRIMARIOS	32	346	404	82	864
GRADUADO ESCOLAR	97	852	320	15	1.284
F.P. 1º GRAO	8	107	33	1	149
F.P. 2º GRAO	10	81	33	0	124
B.U.P.	6	80	50	4	140
DIPLOMADO	2	18	17	2	39
LICENCIADO	0	5	9	2	16
NON CLASIFICADO	2	39	30	14	85
TOTAL	158	1.547	905	131	2.741

NAIS

CATEGORÍAS	-25	26-35	36-45	+45	TOTAL
SEN ESTUDIOS	3	15	17	4	39
ESTUDIOS PRIMARIOS	93	351	251	8	703
GRADUADO ESCOLAR	318	991	136	1	1.446
F.P. 1º GRAO	55	110	18	0	183
F.P. 2º GRAO	29	94	5	0	128
B.U.P.	42	160	28	1	230
DIPLOMADA	7	55	14	0	76
LICENCIADA	0	16	7	0	23
NON CLASIFICADA	8	35	16	3	59
TOTAL	555	1.827	492	17	2.891

c) CADRO RESUMO DOS PAIS E DAS NAIS POR SECTORES DE PRODUCCIÓN

SECTORES	PAIS	NAIS
NON PRODUCTIVO	219	2.043
AGRICULTURA	702	347
INDUSTRIA	1.077	99
SERVICIOS	552	209
TOTAIS	2.550	2.698

d) DATOS SOBRE A CONVIVENCIA DOS NENOS E DAS NENAS

Viven sós	696
Viven cos avós paternos	917
Viven cos avós maternos	868
Viven con outras persoas	87
Viven cos avós paternos + outras persoas	215
Viven cos avós maternos + outras persoas	202
Viven cos avós paternos + avós maternos	21
Viven cos avós paternos + avós maternos + outras persoas	8
Non clasificados	22
TOTAL	2.836

e) ADULTO QUE COIDA Ó NENO/A HABITUALMENTE

NAI	2.232	NAI+AVOA	454
AVOA	261	NAI+PAI	119
PAI	10	MIXTO	206
AVÓ	5	NON CLASIFICADO	29
OUTROS	44	TOTAL	3.260

6. OS LOGROS E AS DIFICULTADES

Case estamos máis tentados a falar de dificultades que de logros. Coas dificultades tropezamos cada día, os logros tropezan connosco máis raramente, pero, ás veces, dun xeito significativo.

O logro fundamental son eses vinte anos de Preescolar na Casa, vinte anos de presenza ininterrompida na vangarda dunha acción educativa eficaz alí onde era, e segue a ser, necesaria.

O feito de que agora nos visite xente de países europeos máis desenvolvidos que o noso, xente de América Latina que quere poñer en marcha experiencias semellantes á nosa, ou o feito de que agora mesmo se emita diariamente o noso programa de televisión pola canle internacional da Televisión de Galicia, algo quererá dicir, sen dúbida.

Tamén estamos presentes en tódolos congresos de familia e atención á infancia que se celebran en todo o estado español, e somos invitados ós congresos deste ámbito que teñen lugar nos países europeos veciños e latinoamericanos. Pertencemos a R.I.A.I., Rede de Iniciativas de Atención a Infancia, e a A.D.E.L.E., Asociación para o Desenvolvemento Educativo do Local en Europa.

Logro moi salientable é ter conseguido xuntar 689 grupos de pais de



Xogando en familia con xoguetes sinxelos. Silueta do século XIX.

toda Galicia para falar cada quince días da educación dos seus fillos. A partir destas reunións de talante fortemente educativo os pais adquiren conciencia de que hai outros campos interdependentes e comprométense en accións de alcance comunitario.

Tamén os participantes nestas reunións acadan unha maior autoestima para acepta-los propios valores, a propia riqueza cultural e aproveitar mellor o contorno, desenvolvendo e enriquecendo o seu tecido social.

Os pais aprenden a ser pais: educanse educando os seus fillos.

Os nenos participantes no programa mostran claros avances en comunicación e sociabilidade, en seguridade e autonomía. Unha riqueza do programa é poñer en contacto a nenos que doutro xeito medraran sen contacto con outros nenos.

E tamén dificultades:

A experiencia educativa de Preescolar na Casa nace cunhas

pretensións iniciais pequenas que acadan resultados importantes en moi pouco tempo. E iso a pesar das dificultades propias de leva-la súa acción ata a casa de cada neno nun país de poboamento disperso.

Os pais acoden á reunións cos seus pequenos, ás veces con enormes sacrificios persoais, porque lles preocupa, e moito, a educación dos fillos.

As instalacións onde Preescolar na Casa desenvolve a súa acción, escolas abandonadas, cociñas das casas, locais sen luz, auga ou calefacción, onde as familias acoden ás reunións acompañadas con nenos moi pequenos, non son as máis adecuadas para o noso traballo.

A conciencia cada vez máis nidia de que os nenos das zonas rurais só poden recibir unha atención adecuada nun contorno social favorable. E resulta moi complicado incidir neste campo, en zonas con pouca potencia económica e demográfica.

O durísimo traballo dos orientadores que desenvolven o seu traballo itinerante en soidade.

Outra dificultade importante consiste na escasa estima das familias no seu propio protagonismo educador: "Xa aprenderá cando vaia á escola..." O que revela unha concepción errónea e suicida sobre a importancia dos primeiros anos de vida.

Non se pode rematar este apartado das dificultades sen dicir tamén que tratamos de sobrevivir con dignidade cuns limitados recursos humanos e económicos que nos poñen ás veces no límite do soportable.

Pero estamos a falar de logros e dificultades, é dicir, facemos avaliación, ese instrumento necesario e omnipresente en todo proceso para saber de onde se parte, onde estamos e onde queremos chegar, con qué medios contamos e qué persoas van protagoniza-lo proceso. Tamén nós necesitamos avaliarnos e facémolo a varios niveis:

- Cada quince días facemos un alto no camiño de cada zona: *reunión de zona* (temos oito zonas de actuación no programa). Poñémolas cousas enriba da mesa para examinalo traxecto percorrido, para tomalo pulso ó traballo, para preparalo futuro a curto prazo.
- Cada mes hai unha *reunión xeral* para todo o equipo dedicada á formación. Normalmente temos algún "artista invitado" que teña algo importante que dicir sobre o que traemos entre mans e que o poidamos "expresar" coma un limón.
- Tampouco esquecemos que ó principio e ó final de cada curso

hai unhas *Xornadas de Formación*, así, con maiúsculas: hai que prepara-lo traballo e hai que avalialo, ¡Hai que mante-la tensión educativa sempre! É alí onde se deseñan as estratexias a medio e longo prazo.

7. UNHA MIRADA Ó FUTURO CARGADA DE ESPERANZA

Si, hai vinte anos comezou a súa longa andaina un programa de educación infantil na familia chamado

Preescolar na Casa, un programa que naceu para apoia-las familias rurais, para levar ata cada unha delas un pouco máis de reflexión, un pouco máis de coñecementos e de seguridade con propostas de acción para axuda-los máis pequenos no apaixonante proceso de construírense como persoas. Queremos seguir estando a carón das familias na fermosa, difícil pero gratificante tarefa de criar e de educa-los fillos. Porque queremos vivir outros vinte anos, polo menos, a carón da esperanza.



EDUCACIÓN INFANTIL: NOVOS RETOS, NOVOS EDUCADORES

8º Congreso Europeo sobre CALIDADE NA EDUCACIÓN INFANTIL
Santiago de Compostela, 2-5 setembro, 1998

EECERA é unha organización internacional dedicada á promoción e divulgación da investigación en educación infantil en Europa e en todo o mundo.

Entre os seus obxectivos principais figuran os de establecer un fórum académico europeo que facilite a cooperación e o apoio mutuo entre os investigadores e estimula-la articulación de vínculos de comunicación entre a investigación e a práctica en educación infantil, así como incrementa-lo recoñecemento público e o status da investigación sobre educación infantil en Europa.

Para acadar estes fins EECERA leva a cabo diversas accións como a convocatoria dunha conferencia internacional anual, a publicación da revista *European Early Childhood Research Journal*, a constitución dunha rede de investigadores europeos

e mais dunha base de datos europea con variada información.

A temática que se tratará, que xa adianta o título do congreso, versará sobre as innovacións en tódalas facetas da educación infantil: nos enfoques e doutrinas na aprendizaxe e o desenvolvemento infantil, os currículos, as metodoloxías didácticas e de investigación, as tecnoloxías, os materiais didácticos, os ambientes e escenarios, os estilos de dirección e xestión de centros e os modelos de formación de profesionais.

Tamén se abranguerán, en relación con este tramo da educación, a multiculturalidade, a educación especial e a integración e mailos malos tratos e abusos en nenos pequenos.

Para as persoas interesadas en envia-los seus traballos sobre calquera destas cuestións, a data final de

recepción de comunicacións é o 10 de abril de 1998.

As solicitudes de inscrición poden dirixirse a:

Tony Bertram, EECERA Secretary
Early Years Research Center. Worcester
College of Higher Education
Henwick Grove. WORCESTER WR2
6AJ
United Kingdom





Normas para os autores

NORMAS PARA OS AUTORES

Comité de Redacción

As persoas interesadas en remitir estudos, prácticas, reseñas de libros ou noticias para a súa publicación na *Revista Galega do Ensino* (RGE) deberán aterse ás seguintes indicacións:

1ª) As colaboracións serán inéditas e versarán sobre temas de investigación, educación ou ensino que revistan especial interese para calquera dos tres niveis –primario, secundario, universitario– integrados no contido multidisciplinar da RGE. O nome e os apelidos do autor, seguidos do do centro ou institución no que traballe, figurarán debaixo do título. As reseñas darán noticia de libros de actualidade e nelas o nome e apelidos do reseñante poranse ó final. Cando se trate dunha primeira colaboración, indicaranse en folio á parte nome, centro, enderezo e teléfono.

2ª) Os autores presentarán os traballos en disquete, acompañados de copia impresa en letra Courier (tamaño 12, paso non compensado), con interliñado de 1,5 e 38 liñas por páxina (DIN A4).

Aplicacións soportadas.

Ficheiros de texto.

Sempre que sexa posible, o ficheiro deberá estar almacenado en formato *Word para Windows versión 6.0 (Microsoft)*.

Word para Windows soporta ficheiros de:

WordPerfect ata a versión 5.x para MS.DOS e Windows,
Microsoft Publisher 2.0

E ficheiros MS-DOS e ASCII.
Wordperfect 5.1 para MS-DOS.
QuarkXPress 3.3 para Power Macintosh

Postscript con formato MAC ou PC.

Follas de cálculo:

O xestor de follas de cálculo utilizado é *Excel 5.0 para Windows (Microsoft)*
Soporta conversión desde formato.

Lotus 1-2-3,
QuattroPro/DOS,
Microsoft Works,

dBASE,
versións anteriores de *Excel*.

Bases de datos:

O xestor de base de datos é *Fox Pro 2.5 para Windows*. Os ficheiros con formato *dBASE* son recoñecidos pola aplicación.

3ª) Os orixinais deberán estar correctamente redactados e puntuados, e escritos, se for posible, en lingua galega. A RGE, que seguirá as normas oficiais do idioma galego, incluso nas opcións preferidas polas mesmas, resérvase a capacidade de facer correccións de estilo, maiormente naqueles puntos que poidan resultar escuros ou ambiguos. Recoméndase non usar, excepto en casos moi especiais, letra negra.

4ª) Así mesmo, a RGE prega ós autores o envío de ilustracións de boa calidade, en cor ou en branco e negro (fotografías, fotocopias, mapas, debuxos, gráficos). Para a publicación das reseñas é imprescindible a fotocopia da cuberta do libro.

5ª) Agás nos números Especiais –que polo seu carácter monográfico poderían precisar algunha variación–, os traballos terán a extensión seguinte (cítanse a mínima e a máxima en folios DIN A4, entendendo incluídos cadros e esquemas): "Colaboracións Especiais", 15-25; "Estudios", 10-20; "Prácticas", 6-15; "Reseñas", 2-4; "Noticias", 1-4.

6ª) No caso de estaren divididos en apartados e subapartados, os orixinais han ir acompañados dun índice dos mesmos, organizado con cifras ou letras. Este índice non se publicará.

7ª) O Comité de Redacción decidirá a conveniencia da publicación dos traballos,

que serán avaliados por especialistas nas materias das que se trate.

8ª) Os colaboradores da RGE recibirán unha ficha, que cubrirán cos seus datos e o seu perfil académico e profesional.

9ª) A cada autor dun traballo publicado na RGE enviaránselle tres exemplares da mesma e vintecinco separatas.

10ª) Os estudos con notas presentarán estas preferentemente a pé de páxina.

11ª) As referencias bibliográficas que aparezan no corpo do traballo disporanse abreviadamente segundo un dos modos seguintes, máis adiante detallados:

(A. Parrilla, *La integración...*, p. 18) [sistema europeo].

(Parrilla, 1992a, 18) [sistema americano].

Debe terse en conta que o sistema europeo prefere a substitución das referencias bibliográficas incrustadas no corpo do traballo por chamadas e notas a pé de páxina, nas que non hai orde alfabética e os nomes dos autores figuran antes dos apelidos; nelas adoitan usarse as referencias bibliográficas cos datos editoriais completos.

O sistema americano permite suprimir as notas a pé de páxina cando son exclusivamente bibliográficas, polo que resulta indispensable unha bibliografía final na que se detallen tódolos datos.

12ª) A bibliografía consultada como base das colaboracións colocárase ó final das mesmas, ordenada alfabeticamente polos apelidos dos autores, seguidos dos seus nomes, completos ou abreviados coa letra

inicial; despois poñerase coma ou dous puntos. Debe entenderse que, feita calquera destas eleccións, non se mesturará coa outra.

Utilizarase sangría francesa, é dicir, sangraranse tódalas liñas, agás a primeira de cada entrada.

Os títulos de libros e revistas irán en letra cursiva ou redonda subliñada; os de capítulos de libros, de artigos aparecidos en revistas e xornais, ou de traballos colectivos poñeranse entre comiñas, indicando a continuación o xornal, revista ou libro en que se integran.

Escribiranse logo tódolos datos editoriais, sempre pola mesma orde: lugar de edición, editorial, ano (se non se citou antes, segundo o sistema americano) e, se se desexa, colección. No caso das revistas abonda con poñer-lo número e o ano; no de xornais, a data completa.

Indicarase o número da edición do libro, abreviadamente ou voado, só cando non sexa a primeira.

Sinalaranse as páxinas que comprenden o capítulo ou o artigo ós que se fai referencia.

Cando se citen dous ou máis traballos dun autor, ordenaranse cronoloxicamente, pero o apelido e o nome só aparecerán na primeira entrada: nas seguintes substituiranse por un trazo longo ó que seguirá, sen puntuación intermedia, o título que corresponda.

Elixido un sistema (o europeo ou o americano) non se mesturará co outro.

Prégase un uso atento e rigoroso da puntuación, tal como se observa nos exemplos que seguen. Os apartados, que aparecen aquí por razóns de claridade, non se reproducirán na lista de referencias bibliográficas, que debe compoñerse con atención exclusiva á orde alfabética.

Reitérase, así mesmo, que esta orde non se respecta nas notas a pé de páxina, nas que os nomes propios van antepostos ós apelidos. En todo caso, os números xa publicados da RGE poden servir de guía para estas ou outras dúbidas.

SISTEMA EUROPEO

A) LIBROS dun só autor:

Goldstein, A., *Prescription for child mental health and education*, New York, Pergamon, 1978.

Parrilla, A., *La integración escolar y los profesores*, Madrid, Cincel, 2ª ed., 1992 (ou 1992²).

Tarrío Varela, A., *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*, Vigo, Xerais, 1995.

B) LIBROS de varios autores:

Cando os autores son dous ou tres, só se invirte o nome do primeiro. Se son máis de tres adóitase citar só o primeiro, seguido de "e outros". Se foran moitos e ningún deles figurase como coordinador, editor, director, recompilador, etc., utilizaranse as siglas AA. VV. ou VV. AA. (Varios Autores).

Ares Vázquez, M^a Carme, e outros, *Diccionario Xerais da Lingua*, Vigo, Xerais, 1986.

López Casanova, A., e E. Alonso, *El análisis estilístico. Poesía/Novela*, Valencia, Bello, 1975.

Santamaría, Andrés, Augusto Cuartas e Joaquín Mangada, *Diccionario de incorreccións, particularidades y curiosidades del lenguaje*, Madrid, Paraninfo, 1995.

VV.AA., *Comprensión lingüística en estudiantes de Primaria y ESO*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.

C) ARTIGOS aparecidos en revistas e xornais:

Iaín Entralgo, P., "¿Generación del 98?", *El País*, 26-XI-1996, pp. 13-14.

Siguán, M., "O ensino bilingüe. Unha perspectiva de conxunto", *Revista Galega do Ensino*, 1, 1993, pp.13-30.

Theilgaard, A., "Aggression and the XYY personality", *International Journal Law&Psychiatric*, 6, 1983, pp. 413-421.

D) CAPÍTULOS de libros dun só autor:

Moreno Báez, E., "Manierismo y Barroco", en *Reflexiones sobre el 'Quijote'*, Madrid, Prensa Española, 1971², pp. 107-125.

E) TRABALLOS en publicacións colectivas (libros de varios autores, dicionarios, enciclopedias, actas, misceláneas...):

Fernández Mosquera, S., "Quevedo y los emblemas: una comunicación difícil", en S. López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, A Coruña, Universidade, 1996, pp. 447-459.

Oliveira, A. Resende de, "Pai Gómez Charinho", en G. Tavanni e G. Lanciani (eds.), *Diccionario de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 502-503.

Requejo Osorio, A., "Desarrollo Comunitario y Educación", en J. M^a Quintana (coord.), *Iniciativas sociales en educación informal*, Madrid, Rialp, 1991, pp. 349-360.

SISTEMA AMERICANO

O sistema americano permite unha maior brevidade debido ás referencias bibliográficas intercaladas no corpo do traballo e ó aforro de notas a pé de páxina. Na bibliografía todo se pon igual ca no europeo, con excepción da data, que figura entre parénteses despois do nome do autor. Cando se mencionen varios libros dun autor publicados no mesmo ano, usaranse letras minúsculas comezando polo a. Daremos só algúns exemplos elixidos entre os dos apartados anteriores:

A)

Parrilla, A. (1992a): *La integración escolar y los profesores*, Madrid, Cincel, 2^a ed.

Tarrío Varela, A. (1995): *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*, Vigo, Xerais.

B)

López Casanova, A., e E. Alonso (1975): *El análisis estilístico. Poesía/Novela*, Valencia, Bello.

C)

Siguán, M. (1993): "O ensino bilingüe. Unha perspectiva de conxunto", *Revista Galega do Ensino*, 1, 13-30.

D)

Moreno Báez, E. (1971²): "Manierismo y Barroco", en *Reflexiones sobre el 'Quijote'*, Madrid, Prensa Española, 107-125.

E)

Oliveira, A. Resende de (1993): "Pai Gómez Charinho", en G. Tavanni e G. Lanciani (eds.), *Diccionario de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 502-503.

13) Nas RESEÑAS deben figurar sempre os mesmos datos e pola mesma orde:

Título: *Letra cursiva minúscula.*

Autor: Nome e apelidos.

Traductor: Cando sexa pertinente.

Editorial: Nome da mesma, lugar e ano de edición.

Colección: Se a hai e desexa mencionarse.

Núm. pp.: Número de páxinas.

Tamaño: Número de cm de alto por número de cm de largo.

14) Os repertorios de NOVIDADES EDITORIAIS respectarán as indicacións bibliográficas descritas.

15) Enténdense como NOTICIAS as que informen sobre investigación, educación e ensino. Poderán anunciarse congresos, cursos, certames, bolsas, actos culturais, etc., sempre que sexa coa anticipación conveniente e non resulten desfasadas no momento da aparición da RGE.

Así mesmo, mediante breves resumos, pódense dar NOTICIAS de acontecementos recentes: congresos, cursos, exposicións, estreas teatrais, concertos e actos culturais diversos.

