

Simposio Internacional

Muller e Cultura

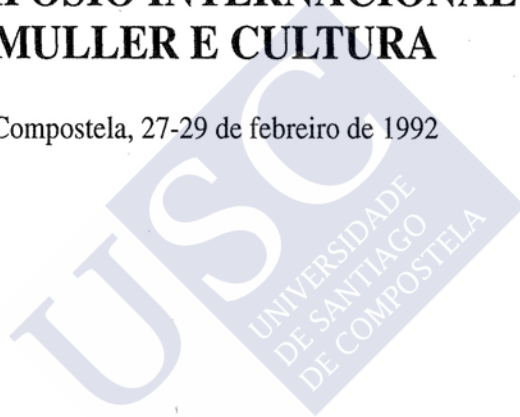


Coordinadora
AURORA MARCO LÓPEZ

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SIMPÓSIO INTERNACIONAL MULLER E CULTURA

Compostela, 27-29 de febreiro de 1992



CURSOS E CONGRESOS DA UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº 77



DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DA LÍNGUA E A LITERATURA

**SIMPÓSIO INTERNACIONAL
MULLER E CULTURA**

Compostela, 27-29 de febreiro de 1992

Coordinadora
AURORA MARCO

1993

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SIMPÓSIO INTERNACIONAL MULLER E CULTURA (1992. Santiago de Compostela)

Simpósio internacional Muller e Cultura : Compostela, 27-29 de febreiro de 1992 / Coordinadora Aurora Marco ; /Organizado polo/ Departamento de Didáctica da Lingua e a Literatura. – Santiago de Compostela : Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1993. – 810 p. ; 24 cm. – (Cursos e Congresos da Universidade de Santiago de Compostela ; 77). – D.L.: C-1357/93. – ISBN 84-8121-041-2.

I. Marco, Aurora, coord.; II. Universidade de Santiago de Compostela. Departamento de Didáctica da Lingua e a Literatura, org.; III. Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, ed.

1. Mulleres - Condicións sociais; 2. Mulleres - Historia.

396

(PUBLICACIÓN EN SOCIOLOXÍA ; 33)

© Universidade de Santiago de Compostela, 1993

A edición deste libro contou cunha axuda da Concellería da Muller do Concello de Santiago de Compostela.

Ilustración cuberta: Debuxo de Díaz Pardo

EDITA: SERVICIO DE PUBLICACIÓNS E INTERCAMBIO CIENTÍFICO
DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Campus Universitario

IMPRIME: IMPRENTA UNIVERSITARIA
Campus Universitario
Pavillón de Servicios

Depósito Legal: C-1357-93
ISBN: 84-8121-041-2

PRESENTACIÓN

Reúnen-se neste volume as ponencias e comunicacións presentadas no *Simpósio Internacional Muller e Cultura*, celebrado en Compostela os días 27, 28 e 29 de febreiro de 1992. A iniciativa de convocar este evento foi tomada polo Departamento de Didáctica da Língua e a Literatura da Universidade de Santiago que contou, na organización do mesmo, coa colaboración entusiasta e xenerosa da Asociación Galega da Língua, entidade preocupada por aqueles temas que tamén preocupan à sociedade.

Desde un Departamento como o de Didáctica da Língua e a Literatura que, para alén da docéncia e a investigación, segue con especial cuidado e interese os cambios que se están a producir na sociedade, pareceu-nos mui oportuno propiciar un encontro que tivese como obxectivo investigar, reflexionar e debater sobre o tema da muller, reinsertando e revalorizando a cultura do feminino, reinsertión que debe integrar-se na educación —e portanto na Universidade— e proxectar-se nos curriculum a nivel de contidos e a nivel de práctica metodolóxica. Non esquecemos que un Departamento como o noso ten unha liña dirixida cara a formación do profesorado. Daí que nos preocupe que esta formación siga veiculando procedementos, actitudes e concepcións que teñen sido manipuladas polo histórico sentido da autoafirmación persoal e cultural do mundo dos varóns. Desde a nosa responsabilidade de docentes, estamos absolutamente convencidas de que se debe transmitir outra forma de pensar e actuar para evitar os sesgos, as formas discriminatorias e androcéntricas. Iso é xustamente o que a nova educación promovida pola LOGSE propugna, contemplando como contido transversal integrado no conxunto das áreas a educación para a igualdade entre os sexos.

O Simpósio plantexou-se como unha reunión aberta co tema da muller como centro de atención. Este carácter de abertura, premisa básica à hora de organizarmolo, tanto a nivel de participación de profesionais docentes, non docentes e de alumnado de ensino médio e universitario, como a nivel de lingua utilizada e de opción ortográfica, este carácter, dicíamos, está ben presente nas Actas. A propia universalidade da ampla temática que abranxe o concepto “Muller e Cultura”, xunto coa necesaria pluralidade que fixese transmisíbel mais e mellor a crecente preocupa-

ción por todos e cada un dos diferentes aspectos deste interesante prisma intelectual, así o exixían. O noso espírito universitário non fixo senón abundar nesa motivación aperturista e plural que se tivo en conta à hora de configurar o programa. Un programa no que se prestou unha atención por igual a todas e todos os participantes. Non pode conceber-se de outro modo nunha educación igualitária que, co tempo, tamén ha ser máis igualitária para as mulleres. En realidade, o noso programa ía destinado a unha sociedade sen distinción de sexos nen de condición académica nen social.

Tentamos ofertar un programa integrador e sentímonos moi orgullosas de termos alcanzado unha resposta tan masiva na que cumpre subliñar, quizá, o feito singular da participación do alumnado. E non nos referimos só a alumnos e alunas universitarias senón à representación dun coléxio de ensino básico e médio que foi pioneiro en Galiza na coeducación.

Nunha reunión así concebida, as sesións foron densas e apretadas. O tempo de que se dispuxo resultou escaso para o número de ponencias e comunicacións. Por iso foi necesario programar sesións simultáneas, o que fixo imposible a participación dos/as asistentes a cada unha delas.

Os temas que naquela altura se debateron aparecen nesta volumosa recopilación para consulta e estudo reflexivo das persoas que teñan interese no tema. Somos conscientes de que a cantidade non supón sempre calidade. Tamén de que, máis a heteroxeneidade lóxica nunha publicación destas características, ficaron algúns aspectos sen abordar (a muller perante as novas tecnoloxías, muller e xustiza, muller e sanidade, etc.), mas, nunha ollada de conxunto destas Actas, cremos que o obxectivo inicial está sobradamente cuberto. As persoas interesadas poderán achar neste volume contributos importantes, aportacións novidosas, reflexións sobre o asunto posto a debate, que poden servir de base para investigacións futuras. Se así for, teríamos alcanzado o obxectivo principal que nos marcamos ao abordarmos esta tarefa.

Capítulo obrigado nesta presentación é o dos agradecimentos. O noso testemuño explícito vai dirixido às persoas asistentes (máis de quiñentas) polo seu interese e participación nos calurosos e animados debates que tiveron lugar nas sesións. Xusto é destacar a axuda das entidades colaboradoras que posibilitaron con medios e recursos varios a celebración do Simpósio: a Universidade de Santiago, através dos Vicerreitorados de Investigación e Política Cultural; a Biblioteca Universitaria que fixo posible a exposición durante os días do Simpósio dunha "Mostra Bibliográfica Muller e Cultura" no Salón Artesonado de Fonseca e as Escolas de Formación de Profesorado de EXB de Santiago e Lugo. Tamén a Deputación da Coruña, o Concello de Santiago e Caixa Galicia. Non esquecemos a colaboración do empresario, editor e pintor Isaac Díaz Pardo que non só participou nunha sesión dedicada à muller e a arte, senón que permitiu a reprodución dun dos seus óleos, "Muller que leva na cabeza as cousas que vai percibir na vida", para programas e carteis, e agora a dun dos seus magníficos debuxos para a capa destas Actas que, de seguro, enriquecerá este volume.

Finalmente, que non en último lugar, o noso agradecemento às cinco alunas de Maxisterio de Santiago que axudaron a facer mais levadeiros aqueles días de apuro e às tres colegas da Asociación Galega da Língua, Helena Alvaredo Serrano, Maria do Carmo Henriques Salido e Araceli Herrero Figueroa, esta última tamén compañeira de Departamento, que colaboraron, como coorganizadoras, naquel encontro. Como Coordinadora daquela Comisión e agora Coordinadora destas Actas que ven a luz coa axuda económica da Concellalia da Muller do Concello de Santiago, o noso desexo é que a súa lectura sexa tan proveitosa como o ten sido para nós.

Compostela, Xullo de 1993

Aurora Marco





RELER O AUTO DA LUSITÂNIA. REMINISCÊNCIAS DE UM MUNDO DIFERENTE

RIA LEMAIRE

Universidade de Poitiers

*Les femmes tuent le passé en le taisant;
les hommes en en parlant.*

(do filme *La Voix* de Pierre Granier-Deferre, 1991)

O *Auto*, ou *Farsa da Lusitânia* foi representado pela primeira vez no ano de 1532. O acontecimento ocorreu na corte do rei Dom João III, por ocasião do nascimento do muito desejado filho do rei, o príncipe Dom Manuel.

A farsa¹ compõe-se, no fundo, de dois autos, sendo que a primeira parte dela apresenta ao público uma cena doméstica que se desenrola no lar de um alfaiate judaico, ao passo que a segunda parte se situa no ambiente mitológico-lendário da fundação da cidade de Lisboa e do reino da Lusitânia.

Ao levantar-se do pano, apresenta-se aos espectadores um palco que exhibe uma casa de dois andares. Trata-se da casa de um alfaiate na cidade de Lisboa. No primeiro andar, chamado 'sobrado', uma mulher está a costurar. Na loja que dá para a rua, vemos uma mulher mais jovem, uma 'moça da vila', a Lediça. Está a varrer e expõe, num monólogo, a situação nada florescente da casa :

Muito tenho por fazer
e não tenho feito nada:
esta lógia por varrer,
os meninos por erguer

¹ Para esta releitura utilizei o texto 'normalizado' da *Compilação de todas as obras de Gil Vicente*, introdução e normalização do texto por Maria Leonor Carvalhão Buescu, Imprensa Nacional, Lisboa, 1983. O *Auto da Lusitânia* encontra-se no volume II, p. 547-582. Todas as citações provêm do trecho inicial da peça (p. 547-556).

e enha mãe ensobradada. [minha mãe no sobrado]
 Mau pai vai-se a passear
 com oitros Judeus andando,
 e a costura está folgando,
 dois anos por acabar
 o capuz de dom Fernando. (547)

Entra um cortesão² que começa a galantear a moça; o monólogo transforma-se numa conversa amorosa cómica, durante a qual se revezam as trivialidades do galanteio masculino com jogos de palavras irónicos e até sarcásticos da parte da mulher cortejada:

Cortesão : Senhora, são cortesão, [sou]
 e da linhagem de Eneias,
 e por vossa inclinação
 folgara de ser de Abraão
 o sangue de minhas veias.
 Mas vosso e não de ninguém
 é tudo o que está comigo,
 e quero-vos grande bem.

Lediça : Bem vos queira Deus, amem;
 quereis outra coisa, amigo ? (548)

Do sobrado, ouvimos a voz da costureira. É a mãe da Lediça, a dona Hecer. Queixa-se do comportamento da filha:

Não sei que chanto há-de ser [do latim 'planctu' >
 de ua filha que criei ; chanto = queixa, pranto]
 que coisa que lhe mandei,
 nunca a fez nem quis fazer.
 Quando está como agora
 na lógia e eu no sobrado,
 chamo e chamo, brado e brado,
 e como as pedras de Samora
 dá ela por meu chamado. (550)

A mãe lisonjeia a filha, pedindo-lhe que suba ao sobrado:

2 Personagens características das peças de Gil Vicente, o cortesão e o escudeiro representam a decadência da baixa nobreza do mundo medieval nos inícios dos tempos modernos. Parasitas e fanfarrões, percorrem a cidade vicentina, sempre ociosos, e galanteiam as 'moças da vila', filhas dos oficiais mecânicos.

Lediça, filha dourada³,
 não subirás hoje cá? (550)

Repete o pedido várias vezes e desconfia da filha que finge que está a trabalhar. Porém, curiosamente, essa mãe não desce para verificar se a filha está a trabalhar mesmo ou —suspeita bem justificada— se ela está a falar com alguém. A filha, por sua vez, não sobe e responde com evasivas e mentiras descaradas:

Mãe : Quê ? Não vens, filha Lediça ?
 Nunca acabas d'alimpar ?

Lediça : Como sois agastadiça ! [irascível, irritadiça]
 Cuidareis que de preguiça
 não faço senão folgar,
 ou samica estou dormindo? [porventura, talvez]

Mãe : Ora faze, filha minha. (551)

Para quem conhece um pouco a história económica e social da época em que Gil Vicente escreveu os autos, este começo do *Auto da Lusitânia* constitui um documento valiosíssimo. O dramaturgo quinhentista conseguiu mostrar, no referido trecho inicial do *Auto*, e em umas poucas páginas, as transformações económicas, políticas e sociais que abalaram radicalmente os alicerces da sociedade medievall e marcam a passagem da Idade Média para os tempos modernos. Em termos históricos, essas transformações são globalmente as seguintes:

- passagem da família grande à família nuclear, iniciada pelas elites (que cediam às pressões da Igreja católica) a partir dos séculos XI e XII e estendida progressivamente às classes inferiores⁴.
- separação entre vida pública e vida privada, relacionada com uma distribuição nova desses dois espaços entre os sexos.
- monopólio (melhor seria dizer 'monopolização') do trabalho público, económico pelo sexo masculino, lá onde, durante a Idade Média, eram as mulheres que cumpriam —integradas na vida pública da comunidade— grande parte dessas actividades económicas⁵.

Patenteiam-se, no *Auto da Lusitânia*, tanto essas transformações económicas e sociais, como os conflitos, as rivalidades e as lutas geradas por elas entre pais e filhos

3 Reparem nas formas de tratamento tipicamente medievais, tais como « filha dourada » (mãe à filha), « mãe amiga » (Lediça à mãe) e « amigo » (Lediça ao cortesão).

4 Cf. Georges Duby, *Le Chevalier, la Femme et le Prêtre. Le mariage dans la France féodale*. Paris, Hachette, 1981 et M. Metral, *Le Mariage. Les hésitations de l'Occident*. Paris, Aubier, 1977.

5 Para um estudo de conjunto e ampla bibliografia, veja-se o volume II, "Le Moyen Age", da monumental *Histoire des Femmes en Occident*, dirigida por Georges Duby e Michelle Perrot (Paris, Plon, 1991) e, mais especificamente, as páginas 305-320 sobre «Les femmes et le travail».

e entre os sexos, obrigando os membros todos da família medieval a uma reformulação das suas relações convencionais e a uma redistribuição dos poderes inerentes às posições que ocupavam tradicionalmente nas suas famílias.

Evidencia-se, desde o início do auto, a nova posição do pai como oficial mecânico ou artesão. A sua 'arte' ou competência é fraquíssima e muito recente, como revela a filha, ao prosseguir o monólogo pelo qual começa a peça:

Meu pai não era de arte
senão pera cavaleiro,
ou fidalgo, ou rendeiro,
e o cristão pera alfaiate,
sem agulha e sem dinheiro. (547)

Esse pai ainda não conseguiu desfazer-se dos seus hábitos medievais e que eram os do sexo masculino e os da sua classe social (Mau pai vai-se a passear/ com outros Judeus andando), a saber as vadiagens pela vila e as conversas ociosas na praça. Está a faltar-lhe essa disciplina 'costureira' (e a costura está folgando/ dois anos por acabar/ o capuz de dom Fernando), manifesta na mãe, como vamos ver depois. Ao iniciar o diálogo com o cortesão, vadio também e por isso outro representante daquele mundo medieval em via de desaparecer, Lediça aponta a incompetência do pai como causa da pobreza da família toda:

Cortesão : Tem ele muito lavor ?
Lediça : De ventura não repouisa [de má fortuna não descansa]
nem sossega, o pecador. (548) [o desgraçado]

Já se efectuou também, nesta família judaica, a exclusão da mãe da vida pública. Ela costura, como fazia sempre, mas « ensobradada », como diz a filha no monólogo já citado e repete no diálogo com o cortesão:

Cortesão : Vossa mãe é também fora ?
Lediça : Mas em cima está cosendo
e eu ando isto fazendo. (548)

Pode parecer um facto esquisito que essa mãe não desça para verificar se a filha está a trabalhar mesmo, ou a conversar com um namorado. Pergunta, pede, lisonjeia, mas resigna-se quando a filha não quer subir : « Ora, faze, filha minha ». Porque é que a mãe não desce para ver e impor-se ? A resposta a essa pergunta vem da filha. Logo que vê o pai chegar, ela grita:

Mãe, vinde que vem meu pai.⁶ (552)

6 Não se pode explicar a clausura da mãe pelo facto de esta família ser uma família judaica. Na mesma época, por exemplo, os Judeus fugidos recentemente para Amsterdam enclausuravam as filhas solteiras no 'sobrado' das casas, deixando as mulheres casadas sair e participar da vida social.

Enquanto o marido não estiver em casa, a dona Hecer não pode descer à loja⁷, nem atender os clientes. É só na presença do dono da casa que ela pode ficar na loja, mas, outro facto notável, não será para costurar, como fazia no sobrado. Nesse espaço, aberto ao público, a mãe senta-se para fiar. Transformada em adjuvante do marido, ela faz um trabalho subalterno. As ordens dadas pelo alfaiate, quando este, enfim, se senta para trabalhar, estabelecem clara e nitidamente a nova divisão do trabalho nesta família já ‘moderna’.

Dirigindo-se, primeiro, à mãe, ordena:

Assentai-vos a fiar
Saulinho e eu a coser [pequeno Samuel, filho do casal]
Lediça guise o jantar [prepare]
como acabar de varrer
e a loiça de lavar. (555)

A filha, Lediça, apresenta uma fase mais avançada da nova divisão⁸ do trabalho entre os sexos. Essa ‘moça da vila’ desempenha o papel de empregada doméstica : ergue os meninos, limpa, varre e cozinha. Já se criou, para ela, o imperativo imprescindível do pessoal doméstico dos tempos modernos ; o de se apresentarem sempre limpos, asseados e decentes ao dono de casa⁹:

Lediça: Já viestes, pai?
Mãe: Ledicina [emende / tranças]
correge essas crenchas, filha [avental]
e viste-te essoutra fraldilha
que essa vem-te pequenina :
e soa-te àquele rodilha. (554) [pano com que se esfrega]

O tipo de trabalhos que ela faz e considerado desagradável e inferior, como acentua o cortesão:

Não devia tal senhora
como vós andar varrendo
Senão enfiar aljofre [pérola miúda]

7 Nos inícios dos tempos modernos se promulgam, nas cidades comerciais da Europa, leis que proibem que as mulheres percebam o dinheiro das compras e vendas nas lojas e declaram ilegal a entrega desse dinheiro à mulher na ausência do marido.

8 A partir dos fins da Idade Média e cada vez mais nos séculos XVI e XVII, justificava-se o trabalho doméstico imposto às filhas com o argumento de que não valia a pena ensinar à filha de um oficial mecânico a profissão do pai ou da mãe que, de qualquer maneira, ela não ia poder exercer ao casar-se com um oficial mecânico de outra profissão.

9 Era comum, nas famílias burguesas da Holanda, permitir ao pessoal doméstico quinze ou trinta minutos de ‘descanso’, antes da hora em que o dono da casa voltava à casa para jantar, para se limparem, vestirem avental branco etc., como era comum as donas da casa guardarem um par de sapatos elegantes e com salto alto, debaixo do sofá, para poder vesti-los no momento em que o marido chegava em casa.

e perlas orientais
nam sei como isto se sofre. (548)

Lediça já não aprendeu a profissão de que vive (mal aliás) a família. Aponta esse facto triste por gracejo, mas ao mesmo tempo, talvez, rancorosa, num dos trocadilhos pelos quais tenta desanimar o cortesão:

Cortesão: Senhora, sois minha vida
fiái no que digo eu.
Lediça : Não tenho roca de meu
nem despois que sou nascida
nunca minha mãe ma deu. (550)

O filho, Saulinho, por sua vez, foi transformado, desde muito pequeno, em companheiro de trabalho do pai. Desde o começo da peça sabemos que ele é muito pequeno ainda:

Mãe : Sobe já a este sobrado
que cedo te faça eu boda.
Lediça : Acho cá todo enlodado :
Saulinho está luxado [luchado= sujo]
e luxou a manta toda. [...]
Mãe: Samuel, bem te encaminhas ;
luxaste-te, filho meu ?
Lediça : Bem vo-lo dizia eu, [frutos da cambroeira]
não lhe compreis camarinhas ;
agora ele fez o seu. (550-51)

Porém, no espaço público da loja, é ele que já está a costurar, apesar das reclamações da mãe:

Mãe: E tamanino [tão maninho, pequeno]
já quereis que faça pino
um anginho d'oitos dias ?
Ei-lo vem a criancinha
ergueu-se c'os negros medos.
Filho, amor, queres do pão ? (554)

A reacção indignada da mãe mostra que as novas divisões e repartições do trabalho, tanto público como doméstico, não se efectuaram sem ocasionar frustrações, rancores e rivalidades. Reparámos isso também na atitude da filha Lediça que odeia abertamente as tarefas que lhe foram impostas. Ela desobedece continuamente, como já sabemos pelas palavras da mãe (que coisa que lhe mandei/ nunca a fez nem quis fazer), confirmadas pelo pai:

Lediça: Pai, trazeis-me alguma coisa ?

Pai: Dize, gata preguiçosa
 porque não pugeste aqui
 a minha banca em que cosa
 que não vás por ela d'i ?
 Já te esqueceu a punhada
 que te dei quando ora foi?
 Quando te dão, não te dói? (554)

Essas palavras, proferidas pelo pai, explicam os dois tipos bem diferentes de rebeldia que tem a filha perante o pai e a mãe. Com a mãe é de revolta aberta e descarada. Quando a mãe ordena:

Lediça, vai à janela,
 traze-me a roca e a banca
 e o fuso que está co' ela

a filha replica:

Pardeus mãe, i vós por ela
 que não sois cega, nem manca. (555)

Perante o pai —e as pancadas que ele administra— a filha adopta uma atitude submissa e lisonjeira. Quando o pai dá ordens para ela trazer a banca dele, Lediça vem, apressada e servil:

Vêde-la aqui alimpada
 melhor inda do que sói.
 Assentai-vos a coser
 que pareceis assi mal. (554)

Porém, como já sabemos, a filha fala mal do pai quando ele está ausente (Mau pai vai-se a passear/ com oitros Judeus andando). A revolta tornou-se sorrateira e dissimulada (Já viestes, pai?).

Os conflitos gerados entre pais e filhos e entre os sexos pelas grandes transformações económicas e sociais, revelam-se também, nesta farsa de Gil Vicente, por meio de uma rivalidade aberta entre marido e mulher, pai e mãe. Tornou-se manifesta já no conflito sobre o trabalho —imposto pelo pai e reprovado pela mãe— do pequeno Samuel e voltará à cena numa luta pelo reconhecimento da competência antiga, tradicional da mãe, oposto à 'arte' muito recente e ainda mal adquirida do pai. É só assistir à cena que vem logo após aqueles versos já citados, nos quais o pai marcava, para cada membro da família o seu lugar e posição:

Pai : Assentai-vos a fiar,
 Saulinho e eu a coser,
 Lediça guise o jantar

como acabar de varrer
e a loiça de lavar.

Cantam pai e filho cosendo:

Ay Valença, guay Valença
de fogo sejas queymada,
primeiro foste de moyros
que de christianos tomada.
Alfaleme na cabeça
en la mano una azagaya,
guay Valença, guay Valença,
como estás bien assentada;
antes que sejam três dias
de moiros serás cercada.

[lança curta]

Pai : E assim o foi
Mãe: Por vida de dona Hecer
Dom Juda, quereis que vos diga ?
Cuidais que o sabeis todo;
pera cantar e coser,
haveis de dizer cantiga
que vos tire o pé do lodo
a cantiga que eu queria,
era, olhai como a digo:

Canta:

Donde vindes, filha,
branca e colorida ?
De lá venho, madre,
de ribas de um rio;
achei meus amores
em um rosal florido.
Florido, enha filha,
branca e colorida.
De lá venho, madre,
de ribas de um alto,
achei meus amores
num rosal granado.
Granado, enha filha,
branca e colorida. (555-56)

[minha]

A leitura deste fragmento tão bonito permite-nos passar do nível da vida económica e profissional ao da vida cultural e literária e, ao mesmo tempo, detectar

as relações íntimas entre esses níveis. É que a rivalidade entre a arte tradicional da mãe e a competência recente do pai se traduz aqui no uso de dois géneros literários diferentes, a saber uma poesia lírica, tipo cantiga de amigo medieval, cantada pela mãe, e um romance épico-narrativo, cantado por pai e filho.

Antes de mais nada, queria sublinhar a associação íntima, estabelecida por Dona Hecer, entre vários níveis da vida e do conhecimento que hoje em dia costumamos distinguir um —ou uns— dos outros com muito cuidado. Essa mãe costureira estabelece uma ligação funcional entre o trabalho manual com os movimentos ou ritmos adequados do corpo de um lado e, do outro lado, a música e a poesia. Para costurar bem, é preciso cantar bem. Quer dizer : é preciso cantar canções cujo ritmo se adequa ao ritmo do próprio trabalho e fazendo isso, tornam o trabalho mais fácil, mais agradável e mais eficaz. Quer dizer que Dona Hecer apresenta a sua canção — uma cantiga de amigo— como uma canção de trabalho no sentido autêntico da palavra.¹⁰ Nesta cantiga de amigo aliam-se dois tipos de conhecimento —o artesanal e o artístico— numa unidade indissolúvel cujo objectivo é uma maior eficiência e perfeição do trabalho a cumprir.

A canção do pai, bem pelo contrário, não combina bem com o trabalho; nao “tira do lodo” esse pé paterno, cansado das deambulações pelas ruas da cidade.

A ciência do folclore europeu pode ajudar-nos a compreender melhor esses fenómenos aparentemente estranhos para um público —leitor ou outro— do século XX. Os folcloristas estabeleceram, para as suas colecções e descrições do folclore europeu, uma distinção básica entre dois mundos culturais diferentes : o dos homens e o das mulheres, cada um mais ou menos autónomo e com características distintas.¹¹

Há, de um lado, o género épico-narrativo e os seus sub-géneros tais como o canto épico e o romance heróico. Em todas as tradições orais europeias são considerados géneros masculinos que pertencem ao mundo cultural dos homens. As suas características relacionam-se com as actividades tradicionais do sexo masculino e com um conjunto de conhecimentos, experiências, ideias, valores e crenças, baseadas naquela experiência específica que era a dos homens; o que se chama na antropologia ‘a body of knowledge’. Os cantos que faziam parte desse ‘body of knowledge’ masculino cantavam-se de preferência durante as horas de folga e como divertimento. Geralmente

10 Desde 1896, o economista alemão, Karl Bücher, publicou um estudo fundamental sobre a relação entre trabalho manual e ritmo nas tradições orais europeias *Arbeit und Rhythmus*, Teubner, Leipzig. Cf. também as recolhas e os estudos feitos por José Leite de Vasconcellos. Sublinham a relação íntima que existe nos romances portugueses com os trabalhos do campo, mostrando que para cada género e tipo de canção existia um ‘calendário’ que era ao mesmo tempo o dos referidos trabalhos do campo e que se observava rígida e ritualmente.

11 Para um resumo recente das teorias existentes, veja-se Imre Katona, “Reminiscences of Primitive Divisions of Labor between Sexes and Age Groups in the Peasant Folklore of Modern Times”, in Diamond S. ed., *Towards a Marxist Anthropology*, Den Haag, Mouton, 1979.

era uma voz só que cantava —solo— perante um público ouvinte. Transmitiam-se de pai a filho e dentro dos quadros dos divertimentos reputados masculinos.

Existem, do outro lado, nas tradições orais europeias, os géneros lírico e lírico-narrativo que pertenciam ao mundo cultural das mulheres e se relacionavam com as actividades económicas e sociais do sexo feminino. Os géneros praticados dentro do referido contexto pelas mulheres são geralmente canções de trabalho ou de dança. Pertenciam ao mundo das mulheres que as praticavam como partes integrantes da vida da comunidade. Os homens adoravam ‘ouvir e mirar’ e às vezes participavam nesses divertimentos, geralmente depois de terem sido convidados pelas mulheres. Era comum duas vozes de mulheres, em diálogo ou desafio, cantarem e improvisarem a partir de um mote tradicional e acompanhadas do coro das outras mulheres que repetiam o refrão. A cantiga cantada por Dona Hecer no *Auto da Lusitânia*, embora cantada na peça por uma voz só, pertence àquela tradição secular das cantigas de trabalho paralelísticas que nos legaram os manuscritos medievais sob o nome de cantigas de amigo e que as mulheres continuavam a cantar nos fins do século XIX e no século XX em várias partes da Península Ibérica.¹² Este facto pode fornecer, a quem quiser se afastar um pouco da trajectória de leitura imposta pelos teóricos e historiógrafos da literatura medieval portuguesa, uma maneira muito simples, natural e lógica de explicar o carácter tão feminino das cantigas de amigo, atribuído convencionalmente à intuição poética e à compreensão íntima e profunda que teriam possuído os trovadores medievais dos recônditos da alma feminina.¹³ São canções que se baseavam na experiência da vida própria das mulheres e nas suas actividades tradicionais, transmitidas de mãe a filha, como os cantos dos homens que se transmitiam de pai a filho.

E por esses motivos que a filha Lediça pede, de um lado, um presente ao pai (Pai, trazeis-me alguma coisa ?) e, do outro lado, censura a mãe por não lhe ter dado

12 Cf. as recolhas feitas por José Leite de Vaconcellos, a partir dos anos de 80 do século passado, onde se encontra, por exemplo, uma cantiga paralelística que se cantava (só) ao preparar a eira para a malha, ou debulha :

Naquela fonte da torre alguida
 O minha mãe, deixai-me ir a ela
 Nela entraba e nela saía
 Nela andaba uma cobrezinha viva.
 Naquela fonte que eu não vi ne na sei,
 Disse o meu amor que eu a enramei
 Pois nela entrava...
 Naquela fonte de aguinha clara
 Disse o meu amor que eu a enramara
 Pois nela entrava...

(*Cancioneiro Popular Português*, I, 1975 : 289)

13 Até agora não foi dada uma explicação satisfatória do facto de estes jograis e trovadores terem ‘escrito’ essas « mágnificas criações » que são as cantigas de amigo paralelísticas e onde falam dos sentimentos da mulher e, ao mesmo tempo, terem composto aquelas canções geralmente muito medíocres que são as cantigas de amor, onde expõem os seus próprios sentimentos.

nem uma roca (Não tenho roca de meu / nem depois que sou nascida / nunca minha mãe ma deu). A roca é o simbolo de tudo o que a mãe devia ter ensinado à filha, de tudo o que essa mãe não cumpriu, permitindo que se reduzissem as actividades da filha às de uma empregada doméstica.

Começa agora a delinear-se a complexidade do conflito que está por trás do fragmento inicial do *Auto da Lusitânia*. A farsa mostra-nos um pai de família no limiar dos tempos modernos. Como diz a filha, esse pai « não era de arte senão pera cavaleiro, /ou fidalgo, ou rendeiro », mas teve que ceder à pressão das novas estruturas económicas e sociais e assumiu um trabalho artesanal, mal adquirido por ser tão contrário aos hábitos do seu sexo e da sua classe social. Não consegue ser um bom alfaiate por desgosto visceral do trabalho artesanal, por falta de prática e de tradição profissional, sim, mas também porque não sabe e não quer cantar essas cantigas de mulheres que, ao adaptar-se ao ritmo da costura, tornam o trabalho mais leve, mais acabado e menos monótono. Só sabe cantar aqueles cantos e romances do mundo dos homens, onde o peso do alfaleme e o brandir da azaguaia sugerem e impõem um ritmo bem diferente. Só sabe cantar e ouvir canções que preenchem as horas de lazer, quando ele está « com oitros Judeus andando ». A arte do pai não é uma arte funcional no sentido ‘económico’ e tradicional da palavra. Já se efectuou nela a separação entre ‘arte’ e ‘artesanato’, fenómeno característico da arte do mundo ocidental e que se acentuará cada vez mais nos tempos modernos. Ao cantar essas canções, o pai e nem mesmo o filho Samuel, habituado desde muito jovem ao trabalho do oficial mecânico, conseguirão, por motivos evidentes, conciliar o seu ritmo guerreiro com o compasso regular, monótono da costura. Ficarão pelo menos « dois anos por acabar / o capuz de dom Fernando».

E descobrimos —através do comportamento de um pai cuja nova autoridade está mal estabelecida ainda— quais foram as estratégias pelas quais se efectuou a nova divisão, tanto a do trabalho económico e cultural, como a do espaço geográfico, entre os sexos. Em vez de costurarem e cantarem juntas, as duas mulheres estão a trabalhar isoladas; uma no sobrado, a outra na loja. Elas têm que se dedicar agora a tarefas diferentes, o que lhes impede transmitir e adquirir na prática da vida quotidiana as artes tradicionais, esse ‘body of knowledge’ do mundo das mulheres .

Dividir para imperar, usar de violência contra a filha, disciplinar desde muito pequeno o filho e reduzir ao silêncio a esposa. Logo depois de ela ter cantado a sua canção de trabalho / cantiga de amigo, o pai riposta:

Se a cantiga não falar	
em guerra de coitiladas	[de ‘cutelo’]
e d’ espadas desnudadas	
lançadas e encontradas	[justas, duelos]
e coisas de pelejar	
não nas quero ver cantar	
nem as posso oivir cantadas. (556)	

Agindo dessa maneira, o pai novo, 'moderno', irá silenciar também, no decorrer dos séculos, o mundo artístico e cultural da mulher, para impor a todos os seres humanos, homens e mulheres, o seu próprio mundo cultural como único e universal.

Patenteia-se também, no trecho inicial do *Auto*, a sorte histórica da mulher. Naquela mãe em primeiro lugar que, como o pai, vive no limiar dos tempos modernos. Protesta em vão contra o trabalho infantil do filho e perdeu completamente a sua autoridade tradicional sobre a filha ao aceitar uma nova divisão do trabalho que impede que as duas mulheres trabalhem juntas. Essa mulher ainda possui a sua 'arte', no sentido autêntico da palavra, mas só pode praticá-la longe da vida pública. Ao descer à loja, vai fazer um trabalho subalterno —fiar— que a transformará em adjuvante silenciosa do marido. É ela mesma que deixou de ensinar à filha a arte que possui e, ao calar-se para obedecer ao marido que só quer ouvir cantos guerreiros, perde irremediavelmente a oportunidade de transmitir à filha os conhecimentos que tradicionalmente formavam a base sólida em que se assentavam a autoridade e o poder das mulheres.

A filha Lediça e o filho Samuel já passaram para além do limiar. Já não há brinquedos e brincadeiras de criança para o pequeno Samuel. A cama, a comida e o trabalho: eis o ritmo da vida dele, eis o operário bem disciplinado dos tempos modernos.

A filha Lediça perdeu completamente a solidariedade com a mãe e reconhece como única autoridade a do pai. Ao recusar subir ao sobrado, perde a oportunidade de viver e aprender com a mãe. Ainda rebelde, insurge-se, mas já está sem profissão que lhe permita ganhar a vida. Ao casar-se vai ser a esposa típica da família nuclear dos tempos modernos, quer como mulher/empregada de um alfaiate com «lógia por varrer» e «meninos por erguer», quer como esposa de um homem mais rico, para enfiar perlas e se fazer bonita, mas sempre 'ensobradada', economicamente dependente e culturalmente alienada.

Para terminar a releitura do *Auto da Lusitânia*, queria indicar alguns pontos de reflexão teórica e epistemológica.

Em 1977, a estudiosa americana Joan Kelly Gadol publicou um artigo cujo título provocador era "Did women have a Renaissance?"¹⁴. Demonstra com argumentos convincentes que a resposta à pergunta tem que ser negativa. O que marcou, naquela época, um progresso cultural para o sexo masculino, trouxe, geralmente, para as mulheres perdas, declínio e atraso. Ataca pela própria raiz o conceito humanístico de 'progresso humano', realizado pelo 'homo sapiens' para todos os seres humanos, mulheres incluídas, cujo progresso será, na visão oficial, sempre mais lento, mais difícil a realizar, mas paralelo ao dos homens.

14 Joan Kelly GADOL, "Did women have a Renaissance ?" in : Renate BRIDENTHAL e Claudia KOONZ eds., *Becoming Visible. Women in European History*, Boston, Houghton/Mifflin, 1977 : 137-164.

Esse 'universalismo' e 'viricentrismo' (ou 'falocentrismo' em termos dos teóricos e filósofos franceses) revela-se na historiografia das literaturas europeias em algumas convicções bem estabelecidas. Na convicção, por exemplo, de que só existe uma única história e cronologia : a das obras literárias escritas desde Homero até hoje e que essa história se baseia num processo permanente de selecção natural, durante o qual o gênio do autor e a qualidade da obra motivam a sua consagração no cânon, ou a sua exclusão dele.

É uma história que não se concebe a partir das raízes autóctones de cada língua vernácula. Constrói-se, bem pelo contrário, sobre o pressuposto da existência de uma elite intelectual e artística —a do 'homo sapiens'— que longe da banalidade da vida quotidiana e da realidade social em que vive, escreve as suas obras eternas nos grandes centros sucessivos da civilização ocidental.

Na história cultural da Europa é sobretudo a partir dos inícios dos tempos modernos que a elite intelectual e as classes altas da sociedade começam a propagar uma atitude de desprezo e até de ódio perante as tradições orais em línguas vernáculas¹⁵; atitude que até hoje em dia se perpetua através da exclusão da ciência do folclore europeu do currículo da maioria das universidades. Estuda-se a história da literatura escrita nas faculdades de Letras e nos departamentos de antropologia se investigam as tradições orais dos povos não-europeus.

A construção progressiva de um discurso académico, científico, a ser incluído mais tarde nos currículos dos estudos de Letras, fez-se sobre os referidos pressupostos, o que teve consequências sérias para a interpretação das vozes de mulheres que se ouvem nas histórias das nossas literaturas. Manifestam-se, por exemplo, nas classificações das vozes de mulheres dentro dos quadros dos 'géneros menores', qualificadas de 'populares', 'primitivas', ou até de 'primitivamente populares'. E revelam-se na própria definição desses géneros. Ao defrontar-se com as cantigas de amigo paralelísticas, essas «magníficas criações de uma época excepcional na história da arte verbal europeia»¹⁶, definem o género ao qual pertence a cantiga de Dona Hecec, da seguinte maneira : são canções criadas pelos trovadores e jograis da época, que imitam a voz da mulher para exprimir, com uma subtil e delicada compreensão da psicologia feminina, os diversos estados da alma da mulher.

Essa convicção se repete, inabalada, nos estudos recentes sobre a canção de mulher na literatura medieval europeia¹⁷. *La Canción de mujer en la lírica medieval*, por exemplo, ostenta-a desde a primeira página da Introdução:

15 Cf. Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, London, Harper and Row, 1978.

16 A citação é de Roman Jakobson e provém de uma versão revista de uma carta que Jakobson escreveu a Haroldo de Campos sobre a famosa cantiga de amigo paralelística «Quantas sabedes amar amigo / treydes comig' a lo mar de Vigo». A versão revista da carta foi publicada por S. Reckert e Macedo em *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa, Assirio e Alvim, 1976 : 35-48.

Aunque la mayoría de la crítica ha insistido en el carácter “popular” o “popularizante” de la canción de mujer, la etiqueta responde, generalmente, a prejuicios románticos o a razones de simple comodidad para distinguir ese tipo de poesía de la que gravita en torno a la *cansò* y sus géneros adyacentes. Se ha procurado eliminar tal modificador y se ha preferido hablar de una realidad estilística particular teñida de una alta dosis de hibridismo cultural, de un modelo de escritura diferente, que demuestra « che i testi in nostro possesso sono il risultato di una sapiente elaborazione artistica e di una calibrata dosatura degli ingredienti tematici e formali offerti da una cultura raffinata ». (1990 : 7)

A estratégia discursiva é a de sempre e sempre tríplice:

- a transformação ideológica da esmagadora maioria dos representantes do discurso vigente em pequena minoria, possuidora de uma verdade superior,
- a detracção das teorias («prejuicios») e do trabalho («etiqueta» e « simple comodidad») dos estudiosos que não aderem à doutrina e
- a repetição (sem argumentação prévia) do dogma da escola.

Tentei demonstrar, através da análise do trecho inicial do *Auto da Lusitânia*, que será muito interessante, para o estudo do tema ‘Mulher e Cultura’, libertar-nos deste discurso convencional, cujos pressupostos baseiam-se na exclusão e no silêncio da mulher e tentar elaborar outras hipóteses para as futuras investigações.

Tomariam como ponto de partida o facto de que, nas tradições orais europeias, existiam dois mundos culturais/literários diferentes, a saber o mundo épico-narrativo dos homens e o lírico-narrativo das mulheres; cada um com as suas características específicas, formas, conteúdos e tipos de ‘performance’ diferentes, todos relacionados com uma vivência radicalmente diferente da vida social e cultural. Quer dizer: essas hipóteses basear-se-iam no pressuposto de que tanto as mulheres quanto os homens podem ser ‘homo sapiens’, poetas e compositores e que, em princípio, são as próprias mulheres que são as poetisas e compositoras das canções ditas “de mulheres”.

Era assim na Galiza, onde na segunda metade do século XVIII o erudito Martín Sarmiento escreveu o seguinte:

En la mayor parte de la coplas Gallegas hablan las mujeres con los hombres, y es porque ellas son las que componen las coplas, sin artificio alguno; y ellas mismas inventan los tonos ó ayres a que las han de cantar, sin tener idea del Arte Músico. (1775: 538)¹⁸

17 Publicou-se em 1988 o estudo de Doris Earnshaw, *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*. New York/Bern, Peter Lang e em 1990 o de Pilar Lorenzo Gradín, *La Canción de Mujer en la Lírica Medieval*. Santiago de Compostela pela Universidade de Santiago de Compostela.

18 Padre Martín Sarmiento, *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, 1775, confirmado cem anos mais tarde por Milá y Fontanals em «La poesía popular gallega», publicado na revista *Romania*, VI, 1877 : 47-75.

Uma tal abordagem transformará lenta mas progressivamente a nossa visão da 'história oficial' das nossas literaturas, que já não será a história de um processo natural de selecção de obras geniais, mas se revelará cada vez mais o resultado de uma luta secular pelo poder, pelo monopólio da palavra literária, cujo percurso podemos reconstruir e traçar. Obrigar-nos-á a uma revisão radical dos conceitos vigentes na nossa disciplina e das práticas inerentes a esses conceitos, tais como as questões de atribuição da autoria dos textos a jograis e trovadores conhecidos, a eterna discussão das origens, o estabelecimento de textos únicos, definitivos a partir das variantes presentes nos manuscritos, a classificação dos géneros poéticos a partir da poesia cortês e outras.

Ao afastarem-se dos trilhos bem sabidos e cuidadosamente balizados e mantidos do discurso vigente, os estudiosos encontrarão no seu caminho uma série infinita de vozes femininas —de adufes e pandeiros— que se insinuam discreta mas insistentemente, sob as formas mais variadas e as vezes dissimuladas, nas histórias das literaturas europeias. Partindo dos tempos mais remotos¹⁹ ouvirão depois carmina burana, jarchas, cantigas de amigo e, passando por Gil Vicente, Martín Sarmiento e outros autores e críticos, chegarão no limiar do século XX para redescobrir aí a voz das mulheres nas colecções daqueles peritos que atravessaram a Europa à procura das suas tradições orais.

Encontrarão, na sua trajectória de leitores e leitoras, cada vez mais reminiscências de mundos diferentes, capazes de fornecer ao historiador da literatura os materiais e os argumentos, tanto para a reconstrução das tradições do mundo de dona Hecer, quanto para a desconstrução²⁰ de um discurso —tão falador e omnipresente— que tentou em vão silenciá-la. É só acompanhar os dois pastores na *Égloga dos Vaqueiros* de Rodrigues Lobo!

Madalena é de todas a mais alta
Que aparece vestida de pombinho
Também Andresa vai. Nada nos falta.
O adufe ouço. Ouço o pandeirinho.
Vamo-nos por detrás deste valado,
Iremos encontrá-las ao caminho.²¹

19 Cf. Elvira GANGUTIA-ELICEGUI, «Poesía griega 'de amigo' y poesía arábigoespañola», em *Emerita*, 40, 1972 : 329-396.

20 No sentido descrito por Jonathan CULLER em «Reading as a Woman» em *On Deconstruction : Theory and Criticism after Structuralism*. London, Routledge and Kegan Paul, 1983.

21 Agradeço a Prof^a D^{ra} Ivonne Bordelois, investigadora do Arquivo Judaico de Amsterdam pelos dados fornecidos sobre a vida dos judeus portugueses em Amsterdam e a Prof^a Isabel do Vale Duarte Ferreira, leitora no departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da Universidade de Poitiers, pelas observações e críticas preciosas.



DO BOM PARECER À MORTE DE AMOR: CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONTEMPLAÇÃO DA «SENHOR» NA CANTIGA DE AMOR

JOSÉ A. SOUTO CABO

Universidade de Santiago

Nom podo começar esta minha intervenção sem pedir desculpas por vir falar ante um auditório, com certeza sensível à problemática feminina, dumha mulher contemplada exclusivamente do ponto de vista masculino; criação, pois, da mentalidade do home. E que, se isto fosse pouco, só repara em qualidades de manifestação externa como a beleza ou as capacidades oratórias. Mulher «objecto», que o é da nossa Cantiga de Amor.

Como é bem sabido este género poético medieval tem como tema a pena por um amor nom correspondido, desenvolvido por via de regra como o pedido de amor do poeta à dama ou como lamento pola indiferença ou distanciamento dela¹.

Resulta evidente, pois, a relevância que nestes textos tem a figura feminina. E mais em concreto toda umha série de qualidades a ela inerentes, que som, em última instância, como teremos ocasiom de comprovar, princípio e fim do processo amoroso. Porém, talvez se poderia pensar que essa importância atribuída à perfeição física e psíquica da mulher nom se corresponde com o tratamento que na prática lhe foi outorgado. A mulher da nossa Cantiga de Amor nom passa, com efeito e segundo atinada apreciação de Jean Marie d'Heur [1975:469], dumha combinação simbólica da aparência física e da conduta moral. Nom encontramos em nengum caso desenrolada qualquer descrição corpórea, trata-se apenas dumha imprecisa e abstracta qualificação estética ou avaliação positiva do aspecto físico [Tavani, 1980:65].

Nom adoptárom, pois, os nossos trovadores a clássica *descriptio mulieris*². A apreciação genérica das qualidades limita—se a um inexpressivo e invariável formulário³: para o próprio conceito os substantivos *fremosura e beldade* (sinónimos

1 Cfr. G. Tavani [1980: 61].

2 No sentido em que é formulado nas artes poéticas mediolatinas, cfr. E. Faral [1971: 75 e ss.]. Para o referente à cantiga de amigo veja-se o estudo de P. Lorenzo Gradin [1990: 156-159].

3 Seguimos neste ponto o estudo citado de Jean Marie d'Heur [1975: 439-469].

perfeitos); *prez*, *bondade*, junto com o uso positivo de *parecer* e *semelhar* («bom parecer», «bom semelhar», «fremoso parecer», «fremoso semelhar»); para a qualificação estética o adjectivo *fremosa*, quase sempre em fórmulas superlativas e hiperbólicas, e em menor medida *velida*; *mansa*, *bõa*, *melhor* para a beleza interior. Poucas referências a partes do corpo, tam só *talho/ben talhada* para indicar as proporções agradáveis. Particular destaque foi concedido aos olhos⁴ que, contodo, só numha ocasiom som apresentados como *verdes*, por Joam Garcia de Guilhade, informaçon totalmente insólita frente à ausência geral das cores na nossa poesia medieval⁵.

Surprende, pois, o panorama referido, especialmente quando o confrontamos com a lírica provençal, matriz indiscutida da poesia trovadoresca europeia, onde encontramos toda umha série de referências descritivas às diversas partes do físico feminino, embora o aspecto dela seja igualmente incorpóreo, irreal como na nossa tradiçom⁶.

O tratamento claramente diferenciado deste e outros motivos na cantiga de amor e na cansó occitana, interpretado no sentido de reduçom e atribuído à incapacidade dos nossos poetas⁷, motivou por vezes juízos pouco favoráveis a este tipo de composiçom poética, mesmo por parte de estudiosos tam sensíveis como a própria Carolina Michaëlis⁸.

Polo anterior cumpre ter presentes algumas consideraçons que nos ajudarám a compreender estes textos, levando-nos de passagem ao objectivo da nossa pesquisa.

Umha primeira constataçom é que cansó e cantiga de amor apesar de partilharem umha essência comum, som dous produtos literários diversos, cujas poéticas, especialmente no *topos* que nos interessa podem até mesmo «parecer» como contraditórias. Sendo desta maneira nom podemos analisar a produçom poética galego-portuguesa de acordo com os parámetros utilizados para a poesia occitana, ainda que nom podamos nunca prescindir desta última.

4 Cfr. J. A. Souto [1988].

5 Algumha outra presença deve ser considerada de intençom provavelmente paródica [J. M. D'Heur, 1975: 455].

6 O que se explica por ambas responderem ao mesmo cânone descritivo. Parece, pois, exagerada a “carnalidá concreta” que G. Tavani postula para a protagonista da cansó [1980:62].

Cfr. ao respeito Helena Sánchez Trigo [1991: 691-692].

7 De forma contrária opina M. Rodrigues Lapa [1981: 145] mas com mistura de consideraçons idealistas com umha importante dose de nacionalismo e, portanto, anacrónicas: “A figura do nosso idealismo limitouse às qualidades morais: mansidão, bom falar, bom rir. Mas o testemunho de D. Dinis diz-nos que se trata de um acessório estrangeiro, não característico do nosso lirismo”.

8 O *Cancioneiro da Ajuda*, pròpriamente *Cancioneiro de Amor*, é sem dúvida o menos curioso dos três, que constituem o *Cancioneiro Jeral*, trovadoresco. No *Cancioneiro de Donas*, que conto publicar, ha um estilo popular, cheio de graça despretençiosa, que encanta”. [1904: X].

Por outro lado devemos indicar que a cantiga de amor, como de resto é regra na poesia medieval, tem umha tendênciã para prescindir de qualquer elemento biográfico, subjectivo; nom tem cabida nela a realidade. O interesse centra-se nos aspectos gerais, de validez universal. Assi a «senhor» que se nos apresenta é um ser que pode ser identificado com qualquer mulher, ao nom se corresponder com nengumha em concreto.

Os nosso poetas, pois, criam objectos artísticos nos quais o que interessa nom é a relação com o mundo exterior, senom a perfeição do trabalho realizado. Se a isto juntarmos o facto de existir toda umha apertada rede de convenções estereotipadas que condicionam o produto final, teremos de concluir, utilizando umha imagem visual, que nos encontramos perante a criação dum ourives ao qual lle foram marcadas a forma e dimensões da peça a realizar, ficando desta maneira reduzido o espaço para a invenção na fina e delicada lavra dos adornos, pormenor que só um olhar atento pode descobrir.

Resulta, diante disto, um contra-sentido interpretar estes textos de acordo com umha estética pos-romântica que pom o ênfase no particular e o concreto, preocupações totalmente alheias ao nosso poeta medieval⁹, e que no caso de se apresentarem só podem ter umha intenção burlesca (cfr. supra).

Ora bem, para executar o labor de invenção anteriormente citado valêrom-se os nossos poetas de todo um subtil jogo de artifícios conceptuais que, presididos pola agudeza¹⁰, procuram surprender o leitor, alertá-lo sobre aspectos insólitos logo reconduzidos. Neste sentido, pouco interesse podia ter a descrição da beleza feminina em si, cujo limitado cliché vinha imposto pola tradição. É por isso que os nossos trovadores figérom uso de um tipo de *amplificatio* que através do raciocínio (*ratiocinatio*) explora as consequências do objecto tratado (*ex insequentibus*)¹¹, neste caso, e num sentido amplo, a beleza feminina.

Esta consegue na estrutura argumental da Cantiga de Amor um relevo dificilmente superável¹². Nom de maneira directa, pois, senom indirectamente, de forma sesgada através dos efeitos que provoca. Tenha-se em conta que, ficando limitado o nível de aproximação amorosa ao grau de *pregador* (suplicante), o poeta galego-português nom pode pretender «galardom» superior ao da própria contemplação visual, daí que esta seja origem e meta da sua experiência sentimental.

9 Resultam a este respeito acertadas as palavras de G. Sansone: "appar chiaro che condurre un discorso di libertà poetica per le generazione trovadoriche significa non tenere nel debito conto quale disposizione presiedesse l'atto espressivo nell'uomo medievale, cometendo un errore di prospettiva storica assai compromettente nei risultati, e non valutare nella giusta dimensione l'intimo equilibrio dell'atto lirico medievale in uno con le implicazione di poetica". [1974: 14].

10 Neste sentido tem-se sublinhado a proximidade das preceptivas da expressom barroca como a de Baltasar Gracián *Agudeza y arte de ingenio* [1646].

11 Cfr. H. Lausberg [1966, I: 343].

12 Cfr. J. A. Souto [1988: 402].

Por outro lado, e contrariamente ao que se poderia pensar, ainda que os textos partilham um mesmo tom, a expressom é variada em matizes, situaçom e ingredientes. Neste sentido podemos isolar toda umha série de factores cuja apariçom e tratamento enquadra a exposiçom do argumento referido.

- a) Deus
- b) A Visom, o momento da contemplaçom.
- c) As qualidades
- d) Os Efeitos
- e) O destinatário

É evidente que os elementos antes assinalados e que configuram a exposiçom indirecta da beleza feminina, nom aparecem de forma isolada mas formando um todo indissociável, tentaremos, contodo, considerá-los, até certo ponto, separadamente para mellor perceber como se desenvolve o argumento.

A) Deus

A figura divina, segundo a doutrina eclesiástica, é responsável último por todo quanto existe e acontece, e isto tanto nos seus efeitos positivos como negativos. Sendo assi, será louvado ou a el se dirigirám as queixas, de acordo com a situaçom concreta em que se encontre o sujeito.

É, pois, o criador da mulher, da sua beleza e por isto do mal que surge do amor¹³:

Aquesta dona fez Deus nacer
por mal de min jassi Deus me perdon!
e por mal de quantos no mundo son
que viren o seu mui bon parecer;
(Ajuda, 404:1-4)¹⁴

Tenha-se em conta que a coita, a dor é atributo essencial do estado de enamoramento.

¹³ Argumento que de forma complementar é objecto de autoatribuiçom por parte da mulher na cantiga de amigo, como podemos comprovar num texto de Pedro d'Arnea:

E ben sei (eu) de pram que por meu mal
me fez Deus (a) tan fremosa nacer,
pois m'ora faz, como moiro, morrer,
ca moiro, madre, se Deus mi nom val,
por meu amigu'e meu lum'e meu ben,
que se foi d'aqui, ai madr', e non ven.
(Amigo, 431: 7-12)

¹⁴ Utilizamos em todo caso para as referências textuais as edçom conjuntas de C. Michaëlis [1904] (=Ajuda), J.J. Nunes [1972], M. Rodrigues Lapa [1970] e M. de Riquer [1975], citadas de forma completa na bibliografia final.

Por outro lado é el que propicia a contemplaçom com o propositada vontade de causar o mal:

E mia senhor, se Deus fosse pagado
d'eu de gran coita guardado seer,
nom me mostrara vosso parecer,
nen vos, senhor, que eu mal-dia nado,
por meu mal vi e d'estes olhos meus!

(Ajuda, 151:15-22)

De tal maneira que o sujeito chega a considerar o feito como motivado pola ira divina:

Ca de pois non me pôd'escacer
qual eu [a] vi, hu òuvi Deus irado,
ca verdadeyra mente des entom
non trago mig'aqueste coraçom,
nen er sey de min parte nen mandado.

Paradoxalmente é a el que o home se tem de dirigir para solicitar o que anteriormente era causa do mal:

Se m'ora Deus gran ben fazer quisesse
nom m'avia mais de tant'a fazer:
leixar-m'aqui, u m'ora 'stou, viver.
E do seu ben nunca m'el outro desse!
Ca ja sempr'eu veer ia d'aqui
aquelas casas u mia senhor vi,
e catá-la ben, quanto m'eu quisesse.

(Ajuda, 236:I)

Ao que nom sempre Deus acede:

Senhor fremosa, pois que Deus non quer,
nen mia ventura, que vus eu veer
possa, conven-m'ogemais a soffrer
todas las coitas que soffrer poder'
por vos [...]

(Ajuda, 252:1-5)

Contodo existe a possibilidade de Deus mudar os seus desígnios acedendo ao pedido citado:

De gram coyta faz, gram lezer
Deus, per quant'eu entend'e ssey,
e de gram pesar gram prazer,

e direy-vos por que o [s]ey,
 ca vi mha senhor d'aquend'ir
 e ora vejo-a viir.
 (Nunes, CLVIII:1-6)

Sendo, entom, beneficiado de imenso agradecimento:

E mui gran queixum'ei d'Amor,
 ca sempre me coita sol dar;
 mais os meus olhos quer'amar
 e quer'amar Nostro Senhor:
 Ca mi mostrou quen oj'eu vi!
 Ay! que parecer oj'eu vi!
 (Ajuda, 454:13-18)

Além de Deus, o Amor, coração e olhos podem ter um papel activo como causa da situação que comentamos. Vejamos como exemplo umha a interessante composição de Martim Soarez em que os elementos citados arrastam o sujeito contra a sua própria vontade [Bertolucci Pizzorusso, 1963:67]¹⁵:

Pero que punh'en me guardar
 eu, mha senhor, de vos veer,
 per rem nom mh-o querem sofrer
 estes olhos e meu coração
 e Amor: todos estes son
 os que m'e[n] non leixam quitar.
 (Ajuda, 61:1-7)

B) A visom

É o contacto visual e/ou elocutivo o eixo temático das composições que tratamos. A visom da mulher é, como foi dito, por um lado origem do processo de enamoramento e tendência natural do sujeito enamorado. A sua impossibilidade, segundo acabamos de ver, constitui-se num dos principais motivos de sofrimento, e em consequência da morte de amor. Ora bem, tendo em conta que, quase de forma sistemática, se estabelece umha correspondência entre estado de enamorado e coita, a contemplanção passa assi a ter também um resultado negativo. Isto vai criar toda umha série de situações paradoxais que subérom aproveitar os nossos poetas. Eis alguns exemplos. O primeiro de Fernan Rodrigues de Calheiros:

O grand'amor, que eu cuidei prender
 de mia senhor, quando m'ela mostrou

¹⁵ Tema dos olhos que Aurora Juárez Blanquer aponta como umha das coincidências detectáveis entre a poesia de Alfonso X e a de Pero da Ponte [1989: 8].

(que non mostrass'!) o seu bon parecer,
 todo xe me d'outra guisa guisou.
*E o seu bon parecer, que lh'eu vi
 por meu mal foi, macar lh'o agradeçi.*

.....
 Tod'aquel ben que m'el fez enton
 e de que m'eu depois muito loei,
 por meu mal foi, ca polo meu ben non,
 ca de fera guisa lh'o lazerei.
 E o seu bon parecer, que lh'eu vi,
 por meu mal foi, macar lh'o agradeçi.
 (Ajuda, 351:1-6 e 13-18)

No sentido do apontado anteriormente, a feliz possibilidade de contemplaçom do «bom parecer», e repare-se em como é interpretada no sentido de «grand'amor» por parte dela, tornando-se causa do amor passa a ser motivo de sofrimento.

Voltando à contradiçom assinalada, o sujeito, apesar de conseguir o seu desejo, vê-la, acaba na situaçom de início ao apenas imaginar a hipótese da separaçom, criando assi duas «coitas» que o atormentam:

Hu vos non vejo, senhor, sol poder
 non ei de min, nen me sey conselhar,
en como vos poderia veer,
e, poys vos vejo, mayor coita ey
 que ant'avya, senhor, por que m'ei

 End'a partir, mha senhor, e ben sei
 que d'_a d'estas coitas morrerey.
 (Nunes, CCXLI)

Instaura-se, desta maneira, todo um grande leque de possibilidades e matizes ao perspectivar quer no futuro quer no pasado o feito da contemplaçom, e que tem como argumento preferido o motivo da separaçom que conleva necesariamente a sua impossibilidade.

De grande originalidade entre nós som dous textos em que a visom, com todos os elementos que a acompanham, é imaginada antes de se producir realmente. Estamos perante o conhecido noutras tradiçoms líricas como «amor de ouvidas» ou amor de longe. Paio Gómez Charinho e Pero Vivíaz¹⁶, declaram assi terem ouvido falar dela antes de a conhecer:

E tod'aquesto m'ant'eu entendía
 que a visse; *tant'oi falar*

16 Veja-se ao respeito P. G. Beltrami [1974].

no seu ben que me non soube guardar;
 nen cuidava que tan ben parecia
 que log[u]'eu fosse por ela morrer!
 Mais u eu vi o seu bon parecer,
 vi, amigos, que mia morte seria.
 (Ajuda, 246:I)

H_a dona de que falar oy
 desej'a veer e non posso guarir
 sen a veer e sey que, se a vir,
 hu a non vir, cuyd'a morrer logu'y,
 poys que a vir, hu a non vir, prazer
 de mi, nen d'al nunca cuyd'a veer.
 (Nunes, XX:I)¹⁷

Particular expressividade logram alguns textos em que o poeta nom apresenta o momento da admiraçom mas a lembrança das perfeiçons da amada:

...e assy andarey
 triste, *cuidando no vosso parecer*,
 e chorando muitas vezes...
 (Nunes, CXXI:11-13)

mays, poys *no prez cuid'e no parecer*
 que vos Deus deu, logu'i ey de cuydar
 que non queria non vos querer ben,
 (Nunes, CXLIV:9-12)

Que soydade de mha senhor ey,
 quando me nembra d'ela qual a vi
 e que me nembra que ben a oy
 falar...
 (Nunes, LXV:1-4)

Concluimos sublinhando a importância desse momento de êxtase contemplativo que nos apresenta magistralmente D. Dinis ao conforma-se com podê-lo experimentar umha vez, num dia do ano:

Da vossa gran fremusura,
 ond'eu, senhor, atendia
 gram ben e grand'alegria
 mi ven gram mal sem mesura,

¹⁷ Motivo que resulta parodiado numha cantiga burlesca de Fernam Rodríguez de Calheiros [Lapa, 139].

e poys ei coyta sobeja,
 praza-vos já que vos veja
 no an(o) h_a vez d'un dia.
 (Nunes, XC:15-21)

C) As qualidades

Como estamos a ver, som as qualidades da «senhor» que originam e mantem viva a chama amorosa, sem a sua contemplaçom a vida nom tem sentido:

Que ffarey eu, poys non vir
 o muy bon parecer vosso ?
 (Nunes, XXV:19-20)

Este cúmulo de perfeiçons, possuídas de forma absoluta¹⁸ e a cuja representaçom concreta já nos referimos, resultam de tal maneira óbvias que o poeta nom considera necessário insistir sobre elas, mesmo porque, como indica Paio Gómez Charinho, a sua adequada descriçom resulta impossível:

Tan muit'avia mester de saber
 trobar mui ben quen por atal senhor
 trobar quisesse! A mi, pecador,
 nunca Deus quisso dar a entender
 atal razon qual og'eu mester ei
 pera falar no que sempre cuidei:
 no seu ben e no seu bon parecer!
 (Ajuda, 247:II)

só os efeitos que produzem som medida aproximada da sua magnitude.

Motivo que serve a Pero Garcia Burgalês para reintegrar nas regras da cortesia o «desmesurado» propósito inicial de desvendar a identidade da mulher amada. Intuito falhado umha vez que nem sequer consegue desenhar adequadamente o parecer dela:

Mai'-la dona por que eu moiro, ben
 lhi fez Deus tanto, quant'eu já per ren
 nunca direi, nen o seu parecer.
 (Ajuda, 405:12-14)

Na maior parte dos casos, e a falta de informaçom, podemos supor que nom passam de meros atributos físicos, em lógica correspondência com o precário grau de intimidade a que o home tem acesso. Tam só escasas e imprecisas referências ao

18 Tópico literário de ampla acolhida entre os trovadores provençais [Sánchez Trigo, 1991: 632] e nos *trouvères* [Dragonetti, 1960: 259], denominado por Várvaro “determinazione superlativa” [1983: 166, n.3].

«falar»¹⁹ poderiam levar-nos a pensar numha apreciação da capacidade intelectual, como mostra Pero Garcia Burgalês numha composição em que o namorado ao perceber os dotes oratórios dela nom consegue falar na sua própria coita:

E quando a vi que fremoso dizia
 quanto dizer queria, e melhor
 de quantas donas Deus fez[o] nacer,
 ali non ouv'eu siso nen poder
 de lhi dizer que por ela morria!
 (Ajuda, 406:10-14)

Som os olhos, como já indicámos, a única parte concreta do corpo que centrou de alguma maneira a atençom dos nossos poetas. Assinalemos dous soberbos exemplos, um já citado, os famosos «olhos verdes»²⁰ polos que J. Garcia de Guilhade di perder o sentido (Ajuda, 229:5) e outro de Estevan Perez Froian agora referido à própria maneira que os olhos dela tenhem de mirar:

ca por vós perço Deus e sis'e sen,
quando vos vejo dos olhos catar,

Atan muyt'aposto que non ha par,
 (Nunes, CLXVIII:6-8)

Particularmente original resulta umha cantiga de Roi Queimado onde retomando alguns elementos tópicos como a beleza absoluta da mulher ou a morte de amor, motivada, claro, pola privaçom de admirar a sua «senhor», decide confortar-se com a contemplaçom doutras mulheres, e isto simplesmente por partilharem o carácter feminino da namorada:

Por ñia senhor fremosa quer'eu ben
 a quantas donas veg; e gran sabor
 ei de as servir por mia senhor
 que amo muit'. E farei _a ren:
 porque son donas, querrei-lhes fazer
 serviço sempr', e querrei-as veer
 sempr'u poder', e dizer d'elas ben:

Por mia senhor, que quero mui gran ben,
 que' servirei ja, mentr'eu vivo for'.
 Mais enquant'ora non vir'mia senhor,
 servirei as outras donas por én,

19 Qualidade que conta com um maior desenvolvimento na lírica provençal [Sánchez Trigo, 1991: 367-388].

20 Insólito tema para o que fôrom oferecidas diversas interpretaçoms, cfr. G. Sansone [1974: 23, n.25] e Roncaglia [1984: 5].

porque nunca vejo tan gran prazer
 com'en veê-las, pois non ei poder
 de veer mia senhor que quero ben.
 (Ajuda, 136:I-II)

Desta maneira já nom se trata de atractivos concretos; ser mulher torna-se em si umha qualidade digna de admiração e serviço²¹.

Situaçom que, circunscrita agora a um parecido concreto, voltamos a encontrar num texto de Joám Soares Somesso. Neste caso é a semelhança dumha dona com umha donzela que amou, o que o leva a amar a primeira:

Porque a donzela nunca verei,
 meus amigos, enquanto eu ja viver,
 por esso quer'eu mui gran ben querer
 a esta dona, en que vos falei,
 que me semelha a donzela que vi.
 E a dona servirei des aqui,
 pola donzela que eu muito amei!
 (Ajuda, 377:8-14)

21 Contrasta com o anterior a misoginia patente na composiçom de Bernart de Ventadorn "*Can vei la lauzeta mover*" (Riquer, 60), onde, numha atitude totalmente oposta, é precisamente a feiçom feminina da mulher motivo de mal para o poeta:

De las domnas me dezesper;
 ja mais en lor no.m fiarai;
 c'aissi com las solh chaptener,
 enaissi las deschaptenrai.
 Pois vei c'una pro no m'en te
 vas leis que.m destrui e.m confon,
 totas las dopt'e las mescre,
 car be sai c'atretals se son.

D'aisso.s fa be femna parer
 ma domna, per qu'elh o retrai,
 car non vol so c'om deu voler
 e so c'om li deveda fai.
 (vv. 25-37)

Visom negativa que tem a sua origem na longa tradiçom antifeminista explorada amplamente por teólogos e moralistas [Espinosa Sansano, 1982: 186-202]

D) Efeitos

Chegamos ao núcleo primordial do motivo que tratamos, os efeitos que as perfeiçõs atribuídas à «senhor» originam sobre diversos destinatários²².

Aspecto que resulta essencial na estrutura temática do género devido à sua evidente implicação no que vem sendo considerado campo sémico central da Cantiga de Amor: a pena por um amor nom correspondido (cfr. supra).

Digamos em primeiro lugar que nos referimos exclusivamente às conseq_ências directamente derivadas das qualidades da dama, e nom a outros motivos como poderia ser a falta de correspondência amorosa. Visto assi, o motivo resulta um tanto surpreendente, mas é precisamente isso que os poetas quigérom sublinhar através desta apresentação indirecta. Som estas virtudes, dotadas pois dumha clara autonomia, causa última da situação do sujeito. Os resultados em conseq_ência, e como se pode desprender do já tratado, serám de dous tipos: negativos, de acordo com a lógica que nos leva do «bom parecer» ao amor nom correspondido e deste à coita e as suas manifestaçõs, prescindindo dos passos intermédios²³. E, por outro lado, paradoxalmente positivos, já que a relação visual sendo na prática o único possível, torna-se bem supremo.

As variaçõs sobre o motivo som abuntantíssimas. Comecemos por aqueles textos em que o resultado é negativo, isto é as bondades da senhor contribuem para tornar mais penosa a situação sentimental do poeta.

Num primeiro momento o sujeito percebe que isto será assi, contra o que cabia esperar:

O grand'amor, que eu cuidei prender
de mia senhor, quando m'ela mostrou
(que nom monstrass'!) o seu bon parecer,
todo xe me d'outra guisa guisou.
E o seu parecer, que lh'eu vi,
por meu mal foi, macar lh'o agradeçi.
(Ajuda, 351:1-6)

A partir deste momento cai sobre el todo um torrente de infortúnios procedentes das virtudes femininas conjuradas na sua perdiçom:

Da vossa gram fremusura
ond'eu, senhor, atendia

22 A impossibilidade da visom destas e as conseq_ências que se derivam, constituem indirectamente como já foi dito, cfr. Visom, um meio de ensalçá-las.

Veja-se a este respeito tanto no referente à lírica provençal como à galego portuguesa o trabalho de Olivia Eewin [1981: 113 e 161] quem sob a epígrafe "Effets of lady's presence" apresenta alguns exemplos da focagem adoptada em ambas tradiçõs.

23 Que contodo nalgum texto é apresentado, veja-se Ajuda 404.

gram ben e grand'alegria,
mi ven gram mal sen mesura,
(Nunes, XC:15-18)

E que numha crescente gradaçom vam complicando a situaçom anímica do namorado, cujo início é forçá-lo a amá-la:

Pero mha senhor nulha ren
nom mh á de fazer senon mal,
nen eu d'ela non antend'al,
tan muyto parec'ela ben
que o sey muy bon parecer
mh a faz à força ben querer.

chegando à clássica «coita»:

O mui fremoso parecer
que vos avedes, mia senhor,
esse faz oj'a mi saber
qual coita Deus fezo mayor
de quantas quis fazer,
(Ajuda, 369:1-5)

e às suas habituais conseq_ências, como a perda do sono:

E o dia que vos eu vi,
senhor, en tal ora vus vi
que nunca dormi nada,
nen desejei al nada,
(Ajuda, 288:10-13)

e a loucura:

ca por vos perço Deus e *sis'e sen,*
quando vos vejo dos olhos catar,

Repare-se contodo que a «morte de amor», conseq_ência habitual da coita só se dá perante a impossibilidade da visom, como anteriormente foi assinalado.

Salientemos, conectando com o último exemplo, particularmente aqueles textos que nos referem um desregramento dos sentidos, nomeadamente a impossibilidade da fala diante do ser querido, e que talvez constituam a melhor expressom indirecta da força das suas qualidades²⁴:

24 Fenómeno já admiravelmente apresentado por Bernart de Ventadorn:

Anc non agui de me poder
ni non fui meus de l'or'en sai
que.m laisset en sos olhs vezer
[...] (Riquer, 60: 17-19)

Noutro dia, quando a fui veer,
o demo lev'a rem que lh'eu faley
de quanto lh'ante cuydara dizer.

Mays, tanto que me d'ant'ela quitey,
do que ante cuydara me nembrey,
que nulha cousa ende non minguey,
mays, quand'er quix tornar, pola veer,
a lho dizer, e me ben esforçei,
de lho contar sol nou ouvi poder.
(Nunes, XXXV:4-12)

Contodo, e como já adiantámos, apesar de produzir efeitos negativos é o maior bem que o home conheceu:

Des que vus eu vi, mia senhor, me ven
o mui grand'affan e o muito mal
que ei por vos; pero direi-vus al:
ante que vus eu visse, doutra ren
sei que non vira tamanho prazer
como vej'or', a vus veer!
(Ajuda, 215:1-6)

Desta maneira passamos à consideração optimista do trámite visual, que sendo origem da coita vai-se tornar também na única possibilidade de suportá-la e ainda de superá-la.

Nom, é pois, preciso sublinhar o interesse significativo que possui este excepcional grupo de textos, dentro do género que nos ocupa. A visom da mulher e dos dotes que a acompanham constituiu para os nossos poetas praticamente o único meio de ultrapassar o tormento inerente ao amor que eles próprios criaram. Vejamos algum exemplo:

Como'og'eu vivo no mundo coitado
nas graves coitas que ei de soffrer,
non poderia outr(o) ome viver,
nen eu fezera, temp'á i passado;
mais quando cuid'en qual mia senhor vi,
entanto viv', e entanto vivi,
e tenho m'end'as coitas por pagado.
(Ajuda, 170:1-7)

Outra vez, quando me d'aqui
fui e os seus olhos catei,
sol nen hun mal non me senti

e fui logo led'e cantey
 e, se a vir, logo guarrey
 ca já per aquesto guary.
 (Nunes, CXCV:19-24)

Direi-vus que mi av_o, mia senhor,
 i logo quando m'en de vos quitei:
 ouve por vos, fremosa mia senhor,
 a morrer; e morrer...mais cuidei
 que nunca vus veeria des i,
 se morress'...e por esto non morri.

Cuidand(o) en quanto vus Deus fez de ben
 en parecer e en mui ben falar,
 morrera eu; mas polo mui gram bem
 que vus quero, mais me fez Deus coidar
 que nunca vus veeria des i,
 se morress'...e por esto non morri.

.....
 Coidand'en vos ouv'a morrer assi!
 e cuidand'en vos, senhor, guareci!
 (Ajuda, 141:1-2 e 19-20)

Apesar disto, e sendo consciente do trágico futuro prefere conformar-se, por que afinal é o único bem que pode conseguir no mundo:

...ca d'este poder
 que mi Deus faz atal aver
 que vus veja, fara-xe-m'én
 perda do corpo e do sen,
 u vus eu veer non poder'.

Mais mentr'eu vos veer poder'
 e poder'con vosco falar,
 por Deus a min non querer dar
 de vos mais ben ca mi og'ei,
 en atanto non rogarei
 Deus por mia morte, mia senhor.
 (Ajuda, 273:9-18)

Quantos an gran coita d'amor
 eno mundo, qual og'eu ei,
 querrian morrer, eu o sei,
 e averian é sabor.

Mais mentr'eu vos vir', mia senhor,
 sempre m'eu querria viver;
 e atender e atender.
 (Ajuda, 234:1-7) -

E) Destinatarios

O sujeito poético, o eu, aparece normalmente como destinatário, contodo e para dar mais força à expressom do motivo encontramos outros entes que podem gozar ou padecer, no seu caso, essa força que nace da beleza feminina. Tenta-se, pois, demonstrar através destas outras testemunhas que nom se trata unicamente dumha apreciação subjectiva do namorado.

Deixando de parte esses «alteros ego» que som o coração e os olhos, de que me tenho ocupado²⁵, encontramos a presença indeterminada de «outros» que avalariam a experiência do poeta:

e pero sey d' Amor, se lhis mostrasse
 aquesta ðona, poys que mi matasse,
 matá-los-hya, seu ben desejando.
 (Nunes, 232:26-28)

Pois mia ventura tal é ;Pecador!
 que eu ei por molher mort'a prender,
 muito per devo a Deus a agradecer
 e a servir, enquant'eu vivo for',
 porque moiro, u mentira non á,
por tal molher que que'-na vir', dirá
que moiro'eu ben-morrer por tal senhor.
 (Ajuda, 253:1-7)

Motivo com o qual Afonso Sánchez, digno representante do crepúsculo trovadoreco, esgota as possibilidades significativas do tema com a espiritualização definitiva da «senhor» ao criar, assi, a meio caminho entre a divindade e o humano, um ser cujo «parecer» consegue libertar os condenados no inferno das penas eternas:

Estes que m'ora tolhem mha senhor
 que a non poss'aqui per rrem veer,
 mal que lhes pês, nom mh a podem tolher
 que a nom veja sen nen h_u pavor,
 ca morrerey e tal tempo verrá
 que mha senhor ffremosa morrerá;
 enton a verey; des i sabedor

25 Cfr. o noso trabalho já citado [1988: 404]

Soom d'atanto, par Nostro Senhor,
 que, se lá vir o ssu ben parecer,
 coita nen mal outro non poss'aver
 eno inferno, sse con ela for;
 des y ssey que os que jazen alá
 nen hun d'eles já mal non sentirá
 tant'averan de a catar sabor!
 (Nunes, XIV)

Desfecho genial que supom a paradoxal superaçon daquela morte amorosa que tinha na mulher a causa última.

Bibliografía

a) Edições de textos utilizadas

Amigo = NUNES, J.J. [1973] *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*, nova ed. em Centro do Livro Brasileiro, Lisboa, 3 vols. (veja-se o nº 1).

Ajuda = MICHAËLIS DE V., C. [1904] *Cancioneiro da Ajuda*, edição crítica e comentada por . Max Niemeyer, Halle.

Lapa = LAPA, M. R. [1970] *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Galaxia, Vigo.

Nunes = NUNES, J. J. [1972] *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses*, nova ed. em Centro do Livro Brasileiro, Lisboa.

Riquer = RIQUER, M. de [1975] *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Ariel, Barcelona, 1983.

b) Bibliografia citada

BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V. [1963] *Le poesie di Martin Soares*, Libreria Antiquaria Palmaverde, Bologna.

BELTRAMI, P. G. [1963] "Peo de Viviaz e l'amore per udita", in *Studi Mediolatini e volgari*, XXII: 43-65.

D'HEUR, J.M. [1975] *Recherches internes sul la lyrique amoureuse des troubadours galicien-portugais (XII^e-XIV^e siècles)*, s.l. (tese dout.) Liège.

DRAGONETTI, R. [1981] *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. (Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale)*, Slatkine Reprints, Genève, reimpressom de 1979.

ERWIN, O. [1981] *Provençal troubadours anth the 'Cantigas d'amor': (similarities and dissimilarities between the galician-portuguese 'Cantigas d'amor' and the provençal 'cans')*, State University of New York at Binghamton, University Microfilms

- International, Ann Arbor, Michigan, U.S.A., 1984.
- ESPINOSA SANSANO, M.D. [1982] *La mujer en provenza a través de la literatura lírica de los siglos XII y XIII*, Tese de doutoramento, Universidad Complutense de Madrid.
- FARAL, E. [1971] *Les arts poétiques du XII^e e du XIII^e siècle*, Librairie Honoré Champion, Paris.
- LAPA, M. R. [1981] *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*, Coimbra Editora, Coimbra, 10^a ed.
- LAUSBERG, H. [1966] *Manual de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 3 vols.
- LORENZO GRADIN, P. [1990] *La canción de mujer en la lírica medieval*, Universidade de Santiago, Servicio de publicación e intercambio científico, Santiago.
- RONCAGLIA, A. [1984] “«Ay flores, ay flores do verde pino!»”, in *Boletim de Filologia, Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, 29, vol. II: 1-9.
- SÁNCHEZ TRIGO, H. [1991] *El retrato femenino en la literatura provenzal de la Edad Media*, Tese de doutoramento inédita, Universidade de Santiago.
- SANSONE, G. [1974] «Temi e tecnica delle *cantigas d'amor* di Johan Garcia de Guilhade», in *Saggi Iberici*, Adriatica Editrice, Bari, pp.9-38.
- SOUTO CABO, J.A. [1988] «Aproximaçom ao motivo dos olhos nas cantigas de amor e amigo», in *Agália*, nº16:401-420.
- TAVANI, G. [1980] *La poesia lirica galego-portoghese*, in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II, I fasc. 6, Carl Winter, Heidelberg.

A MULHER NOS CANCIONEIROS. NOTAS PARA UM ANTI-RETRATO DESCORTÊS

JOSÉ LUÍS RODRÍGUEZ
Universidade de Santiago

0. A reflexom sobre a mulher medieval vem já de bastante longe, ora do ponto de vista geral do seu papel na sociedade, ora, mais restritamente, na literatura, médio-latina ou em línguas vulgares¹. As duas linhas, nem sempre convergentes, embora obrigadamente complementares, necessitam-se mutuamente². A pesquisa histórica

1. Vid., v. gr., E. Finke: *La mujer en la Edad Media*. Revista de Occidente, Madrid 1926. E, assim mesmo, C. Erickson - K. Casey: «Women in the Middle Ages: A Working Bibliography», in *Medieval Studies*, 37 (1975), pp. 340-359. Nos últimos anos o interesse aumentou, v. gr., só da década de oitenta à actualidade, M. Wade Labarge: *La mujer en la Edad Media*. (Trad.). Nerea, Madrid 1988; E. Uitz: *Women in the medieval town*. Barrie & Jenkins, London 1988; E. Ennen: *The Medieval Woman*. Basil Blackwell, Oxford 1989. G. Duby y M. Perrot (dir.): *Historia de las mujeres en Occidente*. Tomo 2, *La Edad Media*. (Trad.). Taurus Ed., Madrid 1992. Encontros de investigadores, como *La condición de la mujer en la Edad Media*. Actas del Coloquio de la Casa de Velázquez, Universidad Autónoma de Madrid 1984, ou *A Mulher na Sociedade Portuguesa*. Actas do Colóquio, Coimbra Ed., Coimbra 1986, assim como, numha dinâmica igualmente peninsular, C. Segura: *Las mujeres en el Medievo hispano*. Cuadernos de Investigación Medieval, nº 2, Madrid 1984, ou, da mesma autora, «Aproximación a la reciente bibliografía sobre la historia de las mujeres hispanas en el Medievo», in *Estudios Medievais*, 7 (Porto 1986), pp. 223-227.

Do ponto de vista literário, junto de trabalhos de tipologia como o clássico de M. R. Lida de Malkiel: «La dama como obra maestra de Dios», in *Romance Philology*, 28 (1975), pp. 267-324, incluído depois no livro *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*. José Porrúa Turanzas, Madrid 1977, pp. 179-220, ou o mais recente de R. Renier: *Il tipo estetico della donna nel Medioevo*. Ancona 1985, avultam os circunscritos às literaturas gaulesas, v. gr., R. Lejeune: «La femme dans les littératures française et occitane du XII au XIII^e siècle», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 20 (1977), pp. 201-317, ou M. L. Donaire Fernández: *La mujer en la épica francesa*. Universidad de Oviedo 1982. Para diversos aspectos concernentes ao âmbito hispánico, vid. o colectivo *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*. (Dir. por B. Miller). University of Carolina Press 1983.

2. Para umha aproximaçom à situaçom da mulher na Idade Média, cumpre considerar todas as fontes escritas, e nom só, que chegarom até nós. A combinaçom de todas elas é que pode fazer exequível umha abordagem fértil e, tanto quanto possível, completa da sua realidade multifacetada, que dê conta do seu estatuto sócio-económico, mas também do seu pensamento e afectos, do seu comportamento, enfim, dito com dous neologismos, do seu *extra-ser* e do seu *intra-ser*. É ilustrativo, por exemplo, que um trabalho como o de María del Carmen Pallares Méndez, quase inaugural entre nós («Las mujeres en la sociedad gallega

precisa do material literário, sem esquecer a sua singularidade; este, por sua vez, não deixa de constituir um código cultural mais, se bem de umha extraordinária autonomia.

Dentro da nossa poesia medieval, se algum espécime se apresenta susceptível da interdisciplinabilidade apontada, som-no as *cantigas d'escarnho e maldizer*. «Sociologia ou poética?», pergunta-se Jorge A. Osório³. Jano bifronte, elas tenhem sido antes valorizadas precisamente como documento - histórico, social, folclórico mesmo - do que veiculadas elaborações de ordem literária, atinentes, v. gr., à especificidade dos seus subgéneros, à relação com o (arquétipo) de *amor-amigo* ou à própria tessitura dos poemas.

A temática feminina, o papel da mulher na nossa literatura trovadoresca não está excessivamente estudado, ou pelo menos centralmente focalizado, apesar de esta constituir umha produção organizada substancialmente em volta daquela. Em todo caso, aprofunda-se nos géneros eróticos considerados nobres - as *cantigas d'amigo* e *d'amor* - , marginando-se, neste aspecto como noutros, o género, tradicionalmente marginal, *d'escarnho e mal dizer*. Essa marginalidade, ou, melhor, lateralidade, é hoje, no entanto, cada vez mais posta em questão. As *cantigas de escárnio e mal dizer* (CEM) são decodificáveis, na maior parte dos casos, a partir dos pressupostos, anverso e reverso, da *cantiga de amor*, cuja poética alastra, por sua vez, à de *amigo*. É possível assim ler uma *cantiga satírica* com o mesmo código da de *amor*, mas utilizando umha valência diferente. Adoptando, e adaptando, um conceito de Pierre Bec, o *contra-texto*⁴, numa perspectiva talvez mais alargada, pode afirmar-se que, ao lado do texto lírico-amoroso, de tonalidades cortesãs (e cortesás), convive, nos mesmos autores e para os mesmos receptores, o seu *contra-texto*, a inverso, em termos satíricos ou simplesmente lúdicos. Contudo, há zonas nas CEM (mas principalmente na *cantiga de amigo*) alheias a umha arte palaciana, organizada entre nós em torno da *cantiga de amor*⁵.

bajomedieval», no colectivo *Relaciones de poder, de producción y parentesco en la Edad Media y Moderna. Aproximación a su estudio*. C.S.I.C., Madrid 1990, pp. 351-373), enferme dos contributos de procedência literária. No sentido apontado como adequado, mas extravasando este concreto sector, vid. de A.H. de Oliveira Marques, *A Sociedade Medieval Portuguesa*. Sá da Costa, Lisboa 1964 (1ª ed.).

3. Vid. o seu trabalho «*Cantiga de escarnho galego-portuguesa: sociologia ou poética*», in *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas*, II série, vol. III (Porto 1986), pp. 153-197. Vid. também M. T. Cabañas: «La cantiga de escarnio y mal decir: su problemática inserción en el discurso crítico», in *Estudios Portugueses e Africanos*, 6 (1985), pp. 57-65.
4. Cfr. o seu *Burlesque et obscenité chez les troubadours (Le contre-texte au Moyen Age)*. Stock/Moyen Age, Paris 1984, p. 11: «le contre-texte (...) n'est pas ambigu. Il s'installe en effet dans le code littéraire, utilise ses procédés jusqu'à l'exaspération, mais le dévie fondamentalement de son contenu référentiel». Vid. também R. Reimunde Noreña: «Possíveis influências da lírica provençal na lírica galego-portuguesa», in *Actas do I Congresso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza*. Agal, s. l., 1986, pp. 693-719, estudo comparativo entre as duas líricas centrado em representativos *contra-textos* de tipo obsceno.
5. R. Reimunde (*cit.*) enxerga umha menor dependência do nosso escárnio a respeito da *fin'amors* em comparação com o *serventès*; a presença de fontes de inspiração autóctone, do mesmo teor - podíamos acrescentar - das que preside o espírito carnavalesco. A corte e a praça pública, espaço fechado vs. espaço aberto, eis, enfim, os dois pólos das CEM.

Nas páginas que seguem tentamos desenvolver um tópico, a *descriptio puellae*, tradicionalmente como *laudatio*, mas principalmente a sua antítese, uma *denigratio mulieris*, o retrato da mulher afinal, divinizada em inalcançável *senhor* ou cousificada em *velha fududancua*⁶. Começaremos por referir-nos às denominações da mulher, porque, ainda que nom pertençam directamente ao retrato, podem precisar múltiplos traços que lhe dizem respeito; mostram, enfim, o caminho da concretização do ser, quando nom som um simples exercício de contra-texto.

1.- As denominações da mulher

Um dos mais conhecidos tópicos da cantiga de amor, comum de facto à cantiga de amigo, é o silenciamento do nome da dama, que se reduz a formas generalizantes tipo, respectivamente, *senhor* e *amiga* (aliás bivalente, implica amor e/ou amizade), junto das por vezes alternantes *dona* e *donzela*, que traduzem sobretudo o estado civil da *molher*⁷. Agregue-se para a cantiga de amigo os termos *madre* e *irmana* e estará quase completo o quadro.

Frente a este esquema singelo, nas cantigas lúdico-satíricas invade-nos umha torrente de denominações, denotadora da real multiplicidade. Além dos generalizadores *molher*, *senhor/senhora*⁸, *varões*, numha ocasiom, e de *dona*, *donzela*, *molher* no

A respeito das cantigas de amigo, como aponta R. Lemaire, «They belong to the European oral tradition of the women's song» (cfr. «Explaining away the Female Subject. The Case of Medieval Lyric», in *Poetics Today*, 7: 4 (1986), pp. 729-743, concretamente p. 730). Para esta autora, a cantiga tradicional feminina foi incorporada ao universo masculino, com a adulteração ou substituição do seu simbolismo mágico-erótico, na passagem das línguas vernáculas «de *orality* a *literacy*» (cfr. «As cantigas que a gente canta, os amores que a gente quer. O papel da mulher na passagem da tradição oral à escrita», in *Anais do IV Encontro Nacional da ANPOLL*, São Paulo 1989, pp. 13-33, em concreto p. 19. Na mesma linha, «A canção de malmaridada», in *A Mulher na Literatura*. ANPOLL, vol. II, Belo Horizonte 1990, pp. 13-26. No caso da cantiga de amigo, um certo número delas (umhas cem) reproduziria ou reflectiria a antiga canção de mulher. A maioria, porém, transparente os valores masculinos que espelha a cantiga de amor.

6. Para o retrato em positivo da dama, para além das generalidades de manual, cfr. S. Spina: *Do formalismo estético trovadoresco*. Universidade de São Paulo, São Paulo 1966, pp. 106-131, e sobretudo J.-M. d'Heur: *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV siècles)*. s. l., 1975, especialmente «Le portrait de la dame» (pp. 439-469). Neste momento (1992), algumas teses de doutoramento na Universidade compostelana retomam o tema do retrato, alargando-o a outros âmbitos, mesmo prosísticos, e a outras literaturas. Assim mesmo, terminado este trabalho, topamos em M. T. Cabañas (cit. em nota 3) umha referência a um artigo de Yara F. Vieira («Retrato medieval de mulher: a bailarina com pés de porco», in *Estudos Portugueses e Africanos*, 1, 1983, pp. 95-110), de mais que previsível interesse, mas que nom pudemos consultar.

7. Cfr. J.-M. d'Heur (cit. em nota anterior), p. 313 e ss. Vid. igualmente M. Brea: «*Dona* e *senhor* nas cantigas de amor», in *Estudios Románicos*, vol. 4º (1987-88-89), pp. 149-170, com atenção, apesar do título, à situação provençal. A respeito da ambigüidade semântica de *dona*, cfr. p. 167 e ss. Vid. também E. Corral Díaz: «A denominación *dona* nas cantigas de amigo», in *Homenaxe ó profesor Constantino Garcia*. II. Universidade de Santiago de Compostela 1991, pp. 275-283.

8. A forma analógica *senhora*, embora rara, aparece garantida pola rima em textos de D. Afonso Sanchez (nº 63) e Gil Perez Conde (nº 163), a alternar na mesma composição com a emblemática *senhor*. Também

sentido de *esposa*, também presente, *madre/mai, filha, neta*, mesmo *tia*, só como tratamento, assim como dos indicadores de idade (*velha, moça, manceba, pastorinha*, sinónimo de *molhercinha, menina*), de nível social (*reinha, ricas donas, rica molher, infançoas, coteifa, cochõa*), de estado civil (*solteira, casada, viúva*) ou de profissom em termos amplos (*abadessa, prioressa, freira, monja, touquinegra; ama, tecedor, manceba, malada; soldadeira, covilheira, barragãa, puta*, quase sempre como qualificativo). E junto das generalizadoras ou estratificadoras, as identificadoras, ora por meio de perfrases alusivas ao lugar de naturalidade ou residência (*a de Belenha, a donzela d'Arcos; a donzela de Biscaia: a dona fremosa do Soveral*, e mais explicitamente *A dona de Bagüin, / que mora no Soveral*), sem que faltem as referências ao marido, namorado ou linhagem, amiúde a precisar o próprio nome baptismal (*a Meestra, mia coirmãa; esta ama, cuj' é Joan Coelho; a molher que traz Bernal de Bonaval; a molher de Don Beeito; a molher de Pedr'Agudo; a molher/esposa do zebbron; Dona Maria, a molher de Martin jograr, acaso a molher de Martin de Cornes; Dona Luzia, a vendida en Orzelhon; Netas de Conde, da linhagem de Gueda*), ou apelidos-alcunha (*a Camela; a Codorniz*), ou metáforas (*a cadela; a Peixota*), enfim, jogos polissémicos (*a maior*, substantivo comum e próprio). Nom obstante, é a irrupçom do nome baptismal, só ou com apelido, o mais característico: *Maria*, é o mais representado (além da *Virgem, Santa Maria*, é o nome da famosa, na sociedade trovadoresca, *Balteira: Maria Perez*, por alcunha *a Balteira*, a mulher mais vezes citada nos Cancioneiros⁹. A seu par, em colorida falange, outras soldadeiras nominadas, juntamente com mulheres de outras classes sociais, a miúdo precedidas do tratamento de *dona*, nem sempre indicador inequívoco de pertença à nobreza, burguesia ou Igreja: *Dona Biringuela, Domingas Eanes, Elvira, Elvira Lopez, Elvira Perez, Dona Gondrode, Dona Gontinha, Dona Luzia, Dona Luzia/Luzia Sanchez, Maior Garcia, Dona Maria, Maria do Grave, Maria Doming[a], Maria Garcia, Maria Genta, Maria Leve, (Dona) Maria Negra, Mari'Mateu, Marinha/Dona Marinha, Marinha Caadoe, Marinha Crespa, Marinha Foça, Marinha Lopez, Marinha Sabugal, Mília Sancha Fernandiz, Mor da Cana, Dona Orrac'Abril, Orraca Airas, Orraca Lopez, Dona*

numha pastorela de D. Denis (Lang, cit. em nota 11, LVII). A sua presença sobretudo nos textos de escárnio, mais abertos à expressom do popular mesmo por inversom do cortês, nom nos parece casual. Para as duas referências textuais, cfr. o indicado em nota 10.

Dentro do universo cortês, *senhor/senhora* podia aplicar-se, na qualidade de tratamento, a todas as classes sociais, como testemunha Joam Soarez Coelho (nº 238), visando Joam Garcia (de Guilhade): «E o vilão que trobar souber / que trob'e chame «senhor» sa molher, / e averá cada un o seu dereito» (vv. 22-24). Ou D. Abril Perez (nº 87) a B. de Bonaval: «ca ben sabemos, Don Bernaldo, qual / senhor sol sempre a servir segrel» (vv. 41-42).

⁹ Como (*a Balteira* (nº 11, *Assim* 337, 425, 428), *Maria Perez* (nº 146, 245, 358, 400), *Maria Balteira* (nº 195, 315, 321, 331, 376)..., cit. segundo Lapa (cfr. nota seguinte). Parece-nos ainda que muitas das «Marias» citadas nas CEM encobrem a célebre soldadeira (v.gr. a de Joam Airas 181, ou a *Maria Leve* de Joam Vaasquez, cfr. 246 e 245). Opiniom coincidente em S. Pellegrini (cit. em nota 22). Assim mesmo, cfr. nota 19. Entre outros trabalhos sobre a singular personagem, vid. o de C. Alvar: «María Pérez, Balteira», in *Archivo de Filología Aragonesa*, 36-37 (1985), pp. 11-40.

Ouroana, Dona Ousenda, Sancha Anes, Sancha Diaz, Sevilh'Anrique, Tareija Lopiz.

Nom se silencia o nome da mulher; a mulher é conhecida por múltiplos caminhos e referências de pormenor, e quando ainda forem insuficientes, o conhecimento do contexto por parte dos ouvintes fai o resto. Contexto que se precisa, amiúde, por meio de rubricas explicativas dos primeiros antólogos, e que salvam, por vezes, a inteligibilidade da composição, as interpretaçõs possíveis, para os leitores futuros.

Nom obstante, nom cremos encontrar-nos neste ponto perante contra-textos, visto nom existir intençom de reflectir o tópico às avessas, e nem sequer alusons críticas, ou polo menos festivas, a ele. A excepçom pode corresponder, talvez (v. 11), a umha cantiga de Afonso Eanes do Cotom¹⁰, que arrasta a sua tristeza, fervilhando, de aquém para além, por terras de Castela. E após umha mulher, a cujas possíveis notas de identidade alude à vez que neutraliza:

E a dona que m'assi faz andar
 casad'é, ou viúv'ou solteira,
 ou touquinegra, ou monja ou freira (nº 36)

Também umha composição de Roi Paez de Ribela (nº 410), em que o enunciador «desdenha nada menos de quatro mulheres, que tantas eram, ao que parece, as que se interessavam por ele» (Lapa) —*a de Belenha, a donzela d'Arcos, Dona Maria, Sevilh'Anrique*—, pode constituir, simplesmente, um mero jogo contra-textual a respeito do tam recorrente lugar comum.

2.- O louvor da dama

É tópico por excelência, e nuclear, da cantiga de amor, com ecos, em forma de auto-elogio, na cantiga de amigo. De procedência provençal, como explicita exemplarmente D. Denis:

Quer'eu em maneira de proença
 fazer agora um cantar d'amor,
 e querrei muit'i loar mha senhor
 a que *prez nem fremosura* nom fal,
 nem *bondade*; e mais vos direi em:

10. Todas as citaçõs correspondem, salvo indicaçom em contrário, à monumental *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Ed. Galáxia, Vigo 1970 (2ª ed.), de M. Rodrigues Lapa. A simples anotaçom numérica a par do nome do poeta remete para o número da composição nesta colectânea. Quando o algarismo vai isolado entre parêntese, acompanha-se, para maior clareza, da abreviatura «nº». Para a grafia dos antropónimos trovadorescos, cfr. o nosso trabalho: «Os nomes dos trovadores. Para umha fixaçom possível», in *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. (Ed. de V. Beltrán). PPU, Barcelona 1988, pp. 523-538.

tanto a fez Deus *comprida de bem*
que *mais que todas las do mundo val*¹¹

Se bem *fremosura* e o seu sinónimo *beldade* (assim mesmo presente na citada cantiga de D. Denis, v. 17), caracterizem globalmente no lirismo trovadoresco a beleza da dama, o mais reiterado é o verbo-substantivo *parecer*, e em menor grau *semelhar*¹². O termo *parecer*, activado nominalmente com a anteposição de *bom - bom parecer -*, e verbalmente com a posposição de *bem —parecer bem—*, é chave para referir, abstractamente, o bom aspecto físico da dama, junto das fórmulas *bem talhada* e *bom talho*, presentes mormente na cantiga de amigo. Quanto ao aspecto moral, e com enorme simplificação, os dous termos contidos na cantiga dionisiana —*bondade e prez*— som os mais relevantes, junto da inteligência —*a sabedoria*— e a educação —*a mesura*— que balizam um comportamento presidido polo (*bom*) *sém*.

2. 1. O contra-texto: a fealdade física e moral

Se a descrição da mulher nas cantigas de teor satírico (ou simplesmente lúdico) se desenvolve no mesmo quadro, de linguagem e conceitos, da lírica amorosa, o contra-texto reflectirá, consciente ou inconscientemente, os rasgos antitéticos da beleza da dama. Em lugar de umha estética da beleza, com os seus atributos, oferecerá-se umha estética da fealdade¹³. Mais ainda, o retrato em negativo completará hipoteticamente o retrato em positivo, por meio de novos traços que apareçam confirmados implicitamente pola presença dos seus antónimos no campo da fealdade. Claro que, perante a diversidade de tipos femininos no *escarnh'e mal dizer face* à uniformidade modelar dos géneros elevados¹⁴, cabe perguntar-se pola viabilidade do retrato descortês, do contra-retrato. Todavia, tanto os dados referidos às mulheres nobres como às nom nobres, religiosas ou marginais, focalizam-se, de regra, sob o ponto de vista dos valores cortesês (e cortesaos), o que permite considerá-los paradigmaticamente, e integrá-los em contra- ou anti-retrato.

2. 1. 1. Partes do corpo e denominações

Se no lirismo amoroso só surgem, esporadicamente, denominações das partes altas ou nobres do corpo feminino, cuja fronteira inferior é a cintura, e em particular

11 . Cfr. H. R. Lang: *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*. Max Niemeyer, Halle 1894. Reprod. de Georg Olms Verlag, Hildesheim - New York 1972, n° XLIII, p. 41. A cursiva, como acontece nos demais textos que inserimos, é nossa.

12 . Cfr. J.-M. d'Heur (*cit.* em nota 6), pp. 440-447.

13 . Vid. V. Cirlot: «La estética de lo monstruoso en la Edad Media», in *Revista de Literatura Medieval*, 2 (1990), pp. 175-182).

14 . Os quais nom reflectiriam umha imagem objectiva, real. Cfr. E. Faral: *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles*. Librairie Honoré Champion, Paris 1971, p.76.

do rosto, nas cantigas escarninhas aparecem também as baixas, sem que falte a denominação do sexo feminino, e, noutra ordem de cousas, os derivados do lat. *futuere*¹⁵, às vezes substituídos por expressões metafóricas ou eufémicas.

Partes altas: *rostro, testa, sobranceiras (/sobrenceiras) olhos, olheiras, caaveiras* ‘concauidades do rosto’, *orelhas, queixo, granhon*¹⁶, *boca, dentes, narizes, tetas, dedo...* e, de modo indirecto, *beijos*. Citações que nom descrições.

Partes baixas: *cós, barriga, cuu, pés*, e, sem nomeá-lo expressamente, ‘púbis’. A vagina é denotada como *cono*, ou *conon*, o seu aumentativo (1 vez), mas o habitual é a presença de formas metafóricas, de teor eufemístico, lexicalizadas ou em caminho de o fazer - *o obscuro, o furado, a fendadura, o buraco* (ou *burato*); *cárcer, prisom, casa, pousada, arca, maeta, chaga, malha* (da loriga), e talvez *ermida, vinha e medida*, segundo notações indicadoras de cor, de abertura para o exterior ou de espaço fechado -, e a gravitarem, estruturalmente, sobre a omnipresente *aequivocatio*¹⁷ no texto de escárnio.

A aparição na literatura escrita destas referências ao baixo corporal, interpreta-se, desde Mikhail Bakhtin¹⁸, como umha influência da cultura cómica popular de inspiração carnavalesca. A sua simples presença implica contra-texto.

15. Que constituem, juntamente com os termos referidos aos órgãos sexuais, as séries em que se alicerça o campo sémico do obsceno para G. Tavani, cfr. *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*. (Trad.). Ed. Comunicação, Lisboa 1990, p. 197 e ss. Cfr. também A. M. Branco: «O «obsceno» em Afonso X: espaço privilegiado do discurso literário», in *Colóquio/Letras*, 115-116 (Maio-Agosto de 1990), pp. 65-72. Reimunde (*cit.* em nota 4) mostra-se reticente, no entanto, na aplicação do conceito de obscenidade às CEM: «nom acho entre os nossos trovadores e jograis exemplos de textos pornográficos, desonestos ou lascivos, nem debuxos de mulheres (os autores som homes) em posições excitantes da libido, ainda que tenhamos composições indecorosas contra um questionável senso da decência e o pudor» (p. 703). Polo menos, há indubitavelmente umha diferença de extensom e intensom com respeito à poesia provençal.

16. Com significação de «barba, bigode» (Lapa, ‘Vocabulário’, s. v. - *cit.* em nota 10), através de exemplos onde é difícil precisar. No contexto em que nos surge, «barba no queix’e no granhon», de Pero Viviaez (nº 405), que inserimos mais para a frente, interpreta-o no entanto como «faces». A associação de *queixo* e *granhon* leva-nos antes a pensar em ‘bigode’, mais exactamente, a zona que recobre o lábio superior. Nesta hipótese, *granhon* teria passado de designar ‘pêlos (do bigode)’ a ‘parte da cara susceptível de pilosidade’, em particular a apontada. Eis dous exemplos a sugerirem ‘bigode’, um de Pero de Ambroa (nº 340): «E, Don Pedro, os beijos lh’er poede / a esse cuu, que é tan ben barvado, / e o granhon ben feito lhi fazede / e faredes o cuu ben arrufado» (vv. 15-18). O outro, de Afonso X (nº 21), que compara *granhões* com *barvas*: «Vi coteifes e cochões / com mui (mais) longos granhões / que as barvas dos cabrões» (vv. 31-33). Para a origem do vocábulo e discussom, cfr. J. Corominas - J. A. Pascual: *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*. Gredos, Madrid 1980, vol. III, s. v. *greña*.

17. Vid. o nosso trabalho «El equívoco como recurso estilístico nuclear en la *cantiga d’escarnho* de los Cancioneros», in *Liceo Franciscano*, XXIX (Santiago 1976), pp. 33-46.

18. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais*. (Trad.). Ed. Hucitec - Ed. Universidade de Brasília, São Paulo - (Brasília) 1987.

2. 1. 2. *O contra-retrato*

A ideia da fealdade da mulher surge em várias composições com os termos característicos da isotopia: *fea* (Afonso X 7, P. Larouco 397) *mal talhada* (F. Rodríguez de Calheiros 137), *a dona peor talhada que nunca vi* (Afonso X 28). O termo *fea*, com o abstracto *fealdade*, rara vez, domina nitidamente este campo semântico. Cumpre, porém, assinalar que amiúde figura em séries intensivas, nom só alusivas ao físico, mas antes ao perfil moral da mulher: *velhas feas* (G. Perez Conde 164); *fea, velha e sandia* (J. Garcia de Guilhade 203), esta série trimembre especialmente interessante por se arvorar de forma explícita em 'louvor' da mulher. A primeira das três estrofes, presididas pelo paralelismo semântico, reza:

Ai, *dona fea*, fostes-vos queixar
que vos nunca louv[o] en meu cantar;
mais ora quero fazer un cantar
en que vos loarei toda via;
e vedes como vos quero loar:
dona fea, velha e sandia!

A paródia sintetiza-se nos três adjectivos referidos ao substantivo *dona*, ordenados canonicamente (do físico ao moral). Junto da caracterização física, com alusom ao estereótipo da idade, o impropério moral. Qualquer dos três nas antípodas do universo da *fin'amors* e da cortesia. Igualmente, Pedro Amigo de Sevilha (nº 309):

fea e velha, nunca eu vi tanto;
e esta *dona puta* é já quanto (vv. 5-6)

reunindo em síntese três dos termos centrais da denegrição da mulher, a que se somam outras notas menores de tipo negativo.

A apreciação do físico pode condensar-se numha simples anotação global, de tipo intensivo, rara vez completada por alguma comparação ou metáfora. O enunciador numha cantiga de Afonso X (nº 28) acha *Sancha Anes encavalgada* (v. 1), «uma dona de avantajadas formas e já entrada em anos» (Lapa), afigurando-se-lhe *mostea*, umha carrada de palha:

nunca vi dona peor talhada,
e quige jurar que era *mostea*;
e vi-a cavalgar per ãa aldeia
e quige jurar que era *mostea* (vv.3-6)

comparação feliz, sublinhada polo refram e a *sermocinatio*, «que exprime admiravelmente bem o vagaroso do andamento, a grossura das formas e as farripas esbranquiçadas dos cabelos», em perfeita amplificação de Lapa.

Por vezes, a fealdade aparece marcada por meio de caracterizações indirectas. Eis os casos em que isto se produz:

- Pero Garcia Buralês (nº 385) chama ironicamente a Maria Negra¹⁹ *ben talhada*, vistoso estilema da cantiga de amigo, numha composiçom em que se invertem, aliás, os papéis deste (sub)género, ao apontar que é a mulher quem recebe honra polo seu amor ao poeta. A primeira das quatro estrofes, todas de fundo paralelístico, assinala:

Dona Maria Negra, *ben talhada*,
dizen que sodes de mi namorada.
Se me ben queredes,
por Deus, amiga, que moit' onr' avedes,
se me ben queredes.

- Pero de Armea (nº 373) compara o rosto de umha donzela, que presumia de formosa, com o traseiro dele próprio, devidamente enfeitado com *concela* e *alvaiade*, a que soma Pero de Ambroa (nº 340) o *revol*, diferentes tipos de cosméticos, juntamente com *orelhas*, *sobrancelhas*, e, novamente o de Ambroa, *narizes*, *beijos* e *granhon*. Nestas condições, afirma, de *parescer ben vencer-vos-ia* (v. 7).

A composiçom é seleccionada por Giuseppe Tavani como exemplificadora, entre nós, dessa cultura cómica popular a que aludimos. A substituiçom do alto polo baixo e vice-versa, a elevaçom do traseiro ao nível da cabeça e vice-versa, é para ele «não (...) mais do que um aspecto da subversão carnavalesca», notando que «o disfarce do traseiro para que se pareça com a cara é um dos motivos essenciais, ainda hoje, do cómico popular»²⁰. Especifica ainda que os cosméticos, branco e vermelho, ponhem de relevo o encarnado natural do rosto.

- Pero da Ponte (nº 343), perante a indagaçom de Marinha Foça a propósito do seu *parecer*, exclama cruelmente, no mais ferinte mal-dizer:

- Senhor, non ouver'a nacer
quen vos viu e vos desejou! (vv. 5-6)
especificando um único matiz: a *coor...* *negra* (vv. 14 e 20).

Na cor, e a cor *negra*, insiste-se noutra composiçom (Afonso X, 7), outras vezes sem mais precisons: *a vossa color* (P. Larouco, 397), como traço negativo. Deverá entender-se com os predicamentos antitéticos de *ben colorada* (P. de Armea, 373), nota marcada positivamente.

- Novamente Pero Garcia Buralês (nº 375), com o pretexto de a sua senhor nom saber colocar-se a touca, recomenda-lhe:

19. O adjectivo funciona como alcunha(-apelido), visto se poder ainda *departir*, e nom pode ser alheio a umha notaçom geral de cor, mau grado a interpretaçom que Pero Garcia Buralês (nº 384) pom na boca da protagonista. O mesmo acontece com o *Grave* - Maria do *Grave* - que glosa Joam Soarez Coelho (nº 233) ou com *Leve* - Maria do *Leve* (nº 244, 246, 247) -. A possibilidade de se tratar de jogos malévolos sobre a Balteira nom nos parece despienciada, embora literariamente irrelevante. Cfr. notas 9 e 22.

20. Cfr. «O cómico e o carnavalesco nas cantigas de escarnho e maldizer», in *Boletim de Filologia*, XXIX (1984), pp. 59-74, concretamente p. 68.

buscade quen vos entouque melhor
e vos correga, polo meu amor,
as *feituras* e o *cós* que avedes (vv. 5-7)

precisom, em termos actuais, de cirurgia estética para toda ela (*feituras* e *cós*), quanto ao aspecto físico, e umha flechada ao *falar* (outro tópico do género: o falar bem) — «e se non, non faledes» (v. 21)—, do ponto de vista intelectual.

Nom existe no retrato negativo da mulher umha excessiva pormenorização dos seus rasgos, o que é acorde com o modelo de *amor*, de tipo abstracto e selectivo. Exceptuam-se três composições, muito mais ricas no apontamento de traços concretos, de teor físico mas também moral. Pertencem a Afonso X o Sábio, Pero Viviaz e Joam Baveca. Reproduzimo-las na íntegra, a principiar pola do Rei Sábio, o qual «infringe todas as regras da cortesia, rebaixando a mulher a um nível perfeitamente animal», no dizer de Lapa (nº 7):

Non quer'eu *donzela fea*
que *ant'a mia porta pea*.

Non quer'eu *donzela fea*
e *negra come carvon*,
que *ant'a mia porta pea*
nen faça come sison.

Non quer'eu *donzela fea*
que *ant'a mia porta pea*.

Non quer'eu *donzela fea*
e *velosa come can*,
que *ant'a mia porta pea*
nen faça come alermã.

Non quer'eu *donzela fea* (...)

Non quer'eu *donzela fea*
que á *brancos os cabelos*,
que *ant'a mia porta pea*
nen faça come camelos.

Non quer'eu *donzela fea* (...)

Non quer'eu *donzela fea*,
velha de ma[a] coor,
que *ant'a mia porta pea*
nen [me] faça i peor.

Non quer'eu *donzela fea* (...)

A cantiga centra-se nos dous aspectos enunciados no refram, que abre e encerra

a composiçom: a fealdade e o mau cheiro (e comportamento) da *donzela*. Considerando que os versos impares de cada estrofe (1 e 3) repetem os dous do refram, os restantes constituem, alternativamente, expansoms semânticas de cada um dos versos do estribilho, tornando todo a concentrar a nossa atençom na dualidade sémica do mesmo, resumo do poema:

Non quer'eu donzela <i>fea</i>	{	e <i>negra come carvon</i> (v. 4) e <i>velosa come can</i> (v.10) que á <i>brancos os cabelos</i> (v.16) <i>velha de ma[a] coor</i> (v.22)
que ant'a mia porta <i>pea</i>	{	nen faça come <i>sison</i> (v.6) nen faça come <i>alermã</i> (v.12) nen faça come <i>camelos</i> (v.18) nen [me] faça i <i>peior</i> (v.24)

A isotopia da fealdade reúne: cor negra, pele velosa, cabelos brancos, velhice e má cor²¹.

A do fedor: referências intensivas de tipo comparativo a plantas (*alermã*), aves (*sison*) e animais (*camelos*), ligados pola nota semântica da fetidez. O «produto da digestão», como interpreta Lapa em nota, que irrompe desgostosa no último verso, participa igualmente dos mesmos semas. A associaçom fealdade-velhice, de novo co-presente (v. 22), culmina o reverso do retrato físico; a incontidência gasosa, se nom escatológica, dinamita também o perfil moral²².

A cantiga de Pero Vivieaz (nº 405) é explicitamente (vv. 3-4) um contra-texto, um anti-paradigma, um modelo de fealdade feminina conforme os cânones da época:

ãa donzela coitado
 d'amor por si me faz andar;
 e en sas *feituras* falar
 quero eu, come namorado:
 5 *rostr'agudo come foron,*
 barva no queix'e no granhon,
 e o ventre grand'e inchado.

21 . É possível referir todos os membros da isotopia simplesmente à velhice, visto que esta só incorporar referências negativas à cor (*negra*, principalmente).

22 . Vid. o estudo de S. Pellegrini: «Una «cantiga de maldizer» di Alfonso X (B 476)», in *Studi Mediolatini e Volgari*, VIII (1960), pp. 165-172, incluído depois no livro *Varietà romanze*. Adriatica Editrice, Bari 1977, pp. 20-29. Aponta a possibilidade (p. 23) de que «la *donzela fea* sia da identificare con la celebre *soldadeira* (isto é, Maria Balteira) che anche altra volta dovette supportare i pesanti scherzi del Re (B 481/ V 64)», e ainda «è assai più probabile, poiché la *donzela fea* è *negra come carvon* (v. 4), che essa sia tutt' uno con quella *Maria Negra*» de Pero Garcia Burgalés (Lapa, nº 7 e 384-385-386 respectivamente). Cfr. as nossas notas 9 e 19. Para *peer*, que poderia conlevar ecos eróticos, cfr. pp. 24-25.

- 10 *Sobrancelhas mesturadas,
grandes e mui cabeludas,
sobre-los olhos merjudas;
e as tetas pendoradas
e mui grandes, per boa fé;
á un palm'e meio no pé
e no cós três polegadas.*
- 15 *A testa ten enrugada
e os olhos encovados,
dentes pintos come dados...
e acabei, de passada.*
- 20 *Atal a fez Nostro Senhor:
mui sen doair'e sen sabor,
des i mui pobr'e forçada.*

Trata-se de umha autêntica caricatura do físico, com algumha pincelada sobre o estatuto psicológico e social (vv. 20-21), da dama trovadoresca, apresentada como *donzela* (v.1), do mesmo modo que na anterior composição de Afonso X²³. Animalização (no *incipit* da *descriptio*, v. 5), excesso anatómico, contrastes desmedidos (vv. 13-14) num continuado prisma deformador (antítese e hipérbole ao serviço da *denigratio*), eis as chaves da cantiga. Nem sequer falta a referência maldosa à mulher como «obra maestra de Dios»²⁴, no v. 20, em irónica alusom ao texto *d'amor*.

Na terceira composição, de Joam Baveca (nº 193), o enunciador finge reproduzir umha conversa surpreendida entre duas mulheres, neste caso soldadeiras, em situação de tomar banho doméstico²⁵, as quais, tendo começado polo elogio mútuo, acabam por pôr a nu os respectivos físicos deteriorados:

Estavam oje duas soldadeiras
dizendo ben, a gran pressa, de si;

23. Nom parece ingénua esta denominação, que poderá aludir, em ambas as cantigas, à situação forçosa de *donzela* (que nom *dona*), conseqüência das *feituas* evidenciadas polo enunciador *come namorado* (ambigüidade: como namorado *seu*, autorizado para tecer umha *laudatio* tornada *vituperatio*; na condição simplesmente de *namorado*, quer dizer, do ponto de vista da axiologia cortês, e cortesá). No entanto, alguns indícios, como *o ventre grand'e inchado* (v. 7) ou *as tetas pendoradas / e mui grandes* (vv. 11-12), apontariam polo contrário, de forma irónica, para o termo *donzela* (como em, v.gr., E. da Guarda 111). Trataria-se de umha mulher que nom é donzela (c. de amigo), nem afinal dama (c. de amor), segundo os últimos versos, nem provavelmente jovem; um ser, assim, de todo ponto *des-cortês*.

24. Cfr. M. R. Lida de Malkiel (*cit.* em nota 1).

25. Além de recurso necessário para a descrição das respectivas intimidades das *companheiras* (v. 13), poderia haver um eco irónico do banho iniciático (pré-nupcial ou de fertilidade) que ressoa na tradição de *amigo*. Para a simbologia da água, associada de regra à experiência erótica, cfr. P. Lorenzo: *La canción de mujer en la lírica medieval*. Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 197 e ss. Quanto à cena da nudez, como bem lembra J. A. Osório (*cit.* em nota 3), citando E. R. Curtius, «pertence a uma tradição literária e folclórica» (p. 193).

e viu a ãa delas as *olheiras*
 de sa companheira, e diss'assi:
 5 — Que *enrugadas olheiras* têedes!
 E diss'a outra: — Vós com'as veedes
 desses ca[belos sobr'essas trincheiras]?

.....
 en esse vosso *rostro*. E des i
 10 diss'el'outra vez: — Já vós dult'avedes;
 mais tomad'aquest'espelh'e veeredes
 tôdalas vossas *sobrancelhas veiras*.

E ambas elas eran companheiras,
 e diss'a ãa en jogo outrossi:
 15 — Pero nós ambas somos muit'arteiras,
 melhor conhosqu'eu vós ca vós [a] min.
 E diss'[a] outra: — Vós, que conocedes
 a min tan ben, por que non entendedes
 como son *covas* essas *caaveiras*?

20 E, depois, tomaron senhas masseiras
 e banharon-se e loavan-s'a si;
 e quis Deus que, nas palavras primeiras
 que ouveron, que chegass'eu ali;
 e diss'a ãa : — *Mole ventr'* avedes;
 25 e diss'a outr': — E vós mal *ascondedes*
as tetas, que semelhan cevadeiras.

Apesar de a composiçom ser menos rica em pormenores físicos que a anterior, em parte por ter chegado até nós incompleta, revela significativa coincidência com a de Pero Viviaeaz, tanto nas partes do corpo seleccionadas quanto nos qualificativos aplicados:

PERO VIVIAEZ

rostro 'agudo' (v.5)
sobrancelhas 'mesturadas' (v.8)
tetas 'pendoradas e mui
 grandes' (vv.11-12)
ventre 'grand'e inchado' (v.7)
 'testa' *enrugada*
 'olhos' *encovados*

JOAM BAVECA

— (v.9)
 — 'veiras' (v.12)
 — 'que mal se escondem,
 semelhan cevadeiras'²⁶
 — 'mole' (v.24)
 'olheiras' *enrugadas*
 'caaveiras' *covas*

26 . Os semas nocional ('com volume excessivo') e situacional ('com caimento'), combinados com outros, respeitantes ao *ventre*, à *testa*, às *olheiras*..., situam as mulheres alvejadas fora da juventude, etária ou física.

Por sua vez, Pero Viviaeaz acrescenta ainda:

- *queixo e granhon*, com barba.

- *dentes*, ‘pintos come dados’, que Lapa, em nota, entende: «isto é, grandes como dados e apresentando pintas de podridão», embora nos pareça nom ser segura a referência ao tamanho.

- *cós*, de ‘três polegadas’, face ao *pé*, de ‘palmo e meio’; quer dizer, pés exageradamente grandes com respeito a um *cós* ridículo? Um problema, no entanto, é o exacto significado de *cós*. Se aponta à cintura, as medidas casam mal com o ‘ventre grand’ e inchado’ citado antes (v.7). Aludirá assim ao corpo em geral; pouco mais do que um corpo simbólico²⁷, colocado sobre uns pés desmesurados, para suste aquelas mamas e ventre volumosos, com rosto ossudo e extremamente peloso²⁸, e as rugas da fronte, como a ruína dos dentes, a anunciarem a velhice, se nom por anos, por desleixo. Eis, resumido, o retrato da *donzela* de Pero Viviaeaz.

Frente às *donzelas* de Afonso X e Pero Viviaeaz, vemos Joam Baveca escolher *soldadeiras*, as figuras femininas mais representativas do cancionero escarninho, apresentadas invariavelmente como *velhas*, aspecto este que, se nom é propriamente físico, é óbvio que repercute nele. O facto de situar na velhez grande número de mulheres comporta caracteres contra-textuais evidentes. Com efeito, o vocábulo *velha*, na dupla função de substantivo e adjectivo, é absolutamente dominante nestas cantigas para descrever o estado físico de inúmeras mulheres, os efeitos devastadores da passagem dos anos ou de umha vida desregrada. Som *velhas*, assim, *soldadeiras*, *covilheiras*, *donas*... (Afonso X, nº 7, A. Eanes do Cotom 45, 47, 48; J. Baveca 195, P. de Ambroa 339), mesmo umha *ermida*²⁹ é *velha* (P. de Ambroa 336). Joam Vaasquiz

27 . Na realidade o significado dominante, se nom único, nos textos trovadorescos é ‘corpo’, como em provençal (*cors*). Cfr. T. García-Sabell Tormo: *Léxico francés nos cancioneros galego-portugueses. Revisión crítica*. Ed. Galáxia, Vigo 1991, s. v.

Os dicionários luso-brasileiros (A. de Morais Silva, C. de Figueiredo, A. Buarque de Hollanda, etc.) consideram o palmo como antiga medida equivalente a 22 cm.; os pés seriam pois de 33 cm. Por sua vez o palmo tem 8 polegadas. Cfr. também X. A. L. Dobao: *Vocabulario das pesas e medidas*. Xunta de Galicia, Santiago 1988, p. 28. s.v.

Lapa assinala, polo contrário, como «curioso o contraste entre o pé avantajado e a cinta de vespa» (*loc. cit.*, em comentário).

28 . Note-se a falta de alusions aos cabelos, de regra no retrato médio-latino e provençal, mas ausente da nossa cantiga de amor. Se ausência textual implica ausência real, eis umha antítese feroz: falta de cabelo frente a um *totum continuum* de pêlo pola face, e umas sobranceiras unidas do teor do cabelo (*cabeludas*) a descaírem sobre os olhos.

29 . Umha mulher? O seu sexo? Em todo o caso um referente feminino. Umha mulher pode devir, por sinédoque, um sexo (cfr., v. gr., Afonso Eanes do Cotom 41).

(nº 247) apresenta Maria Leve perante o confessor, preocupada nom dos seus muitos pecados, mas do decorrer irremediável do tempo³⁰:

Maria Leve, u se maenfestava,
darei-vos ora o que confessava:
— São *velh'*, ai, capelan!

Lamento profundo, saudoso acaso do antigo pecar!

Como substantivo, *ũa velha* (Afonso X, nº 31, A. Eanes do Cotom 48, 49; J. Baveca 195), geralmente precisado por umha adjectivação negativa, amiúde mesmo com mais de um elemento (séries bimembres ou trimembres), com efeitos intensificadores:

- *velhas feas* (G. Perez Conde 164)
- *velha sandia* (P. Garcia Burgalês 386)
- *velha de ma[a] coor* (Afonso X, 7)
- *velha fududancua* (Afonso X, A. Eanes do Cotom 45)
- *velha fududancua peideira* (A. Eanes do Cotom 45)
- *velha puta pobre* (este como atributo, P. de Ambroa 339)

Como acontecia com a fealdade, a velhice, que associa de regra o campo anterior, é-nos sugerida, por vezes, com procedimentos formalmente indirectos, no entanto semanticamente inequívocos, ora conceptuais, ora textuais. Assim, Orraca Lopez, *velha* que porém *cuid'a guarecer* (A. Eanes do Cotom 47), sente-se aludida (similitude referencial) só com ementar o poeta (nº 48) umha congénere:

— Por Deus, que vos fez,
non trobedes a nulha velh'aqui,
ca cuidaran que trobades a min (vv. 4-6)

E em idênticas condiçõs surge alvejada a própria Balteira, com o agravante de que o poeta —Joam Baveca (nº 195)— se sente, para mais, comicamente indignado polo seu proceder:

por *ũa velha* que eu deostei,
deostou-m'ora Maria Balteira (vv. 5-6)

Assim mesmo, V. Perez Pardal e P. Amigo de Sevilha (nº 428) atribuem-lhe, no reinado do Rei Sábio, o estranho poder de excomungar e de absolver;

este poder ante tempo del-Rei
D.Fernando já lhi viron aver (vv.10-11)

30 . O tema da confissom aparece de regra nas CEM desprovido de conteúdos religiosos sérios, e si como estratagema satírico, burlesco ou jocoso. Fernam Velho (nº 146), v. gr., situa a Balteira após a confissom a *filhar* um clérigo *con que se defender / possa do Demo* (vv. 13-14) e a quem dá *a cama en que sol jazer* (v. 19). Joam Baveca (nº 190), por sua vez, apresenta Maior Garcia, em idêntico contexto, com *dous ou três clérigos, un sa sazom* (v. 13); *sen un deles, sabede vós ben / que a non pode a morte colher* (vv. 20-21).

«maneira pérfida de lhe chamar velha», em palavras de Lapa.

De Elvira Perez afirma-se que «era mui boa», mas «melhor / *quand'era moça*» (J. Romeu 224). A Marinha Crespa vai referido maliciosamente o provérbio, ainda actual, «a boi velho non lhi busques abrigo» (P. da Ponte 344). E esse é, acaso, o 'pecado' da Peixota (id., nº 368), pois, apesar das carências de «pescado», «nulh'ome nona quer prender» (v. 14).

Enfim, Pedro Amigo de Sevilha (nº 310), referindo-se a umha «capa velha» de umha certa Elvira, *a capa velha, Elvira*, através de um hábil jogo sintagmático na disposiçom dos diferentes elementos lingüísticos - *a capa, velha Elvira* -, atribui a velhice à prenda de vestir e à mulher, homónima da anterior.

A dama trovadoresca pressupom-se jovem, embora raro se explicita esta juventude, salvo alguma vez nas cantigas de amigo (*pastorinha, louçãa...*). E ainda que a applicaçom destes conceitos nom se corresponda aos actuais, nem a *senhor* das cantigas tenha de ser, polo seu estatuto sócio-jurídico, excessivamente jovem, a insistência das CEM na velhice supom, do ponto de vista da órbita cortês, um claro exercício de contra-texto.

Eis agora alguns aspectos relativos ao plano moral, em negativo. A maioria dos adjectivos ou conceitos applicados à mulher som os esperados, tendo em conta o seu referente positivo³¹. Assim, a respeito da bondade, surge a marca da *maldade*, em companhia de *torpidade*, na *senhor*, defeitos sem par, afora na misteriosa ressalva que coloca P. Larouco (nº 397) :

senhor, ben [moor] é vossa *torpidade*
de quantas outras eno mundo sei:
assi de fea come de *maldade*
non vos vence oje senon filha dun rei (vv. 3-6)

'A veracidade, no comportamento amoroso ou fora dele, aponta o adjectivo plural *aleivosas*, como caracterizaçom de todas as mulheres, num arranco mais aparente do que real de misoginia³², em tençom entre Joam Vaasquiz e Joam Airas (nº 248), assim como *traedor* (F. Paez de Talamancos 134), *perjurada* (L. Lias 265) e os conceitos de 'enganadora' (E. da Guarda 123, V. Perez Pardal 425) e 'mentirosa' (F. Paez de Talamancos 134, P. Amigo de Sevilha 317), juntamente com o próximo

31 . Algumha vez presente, em registo irónico. Assim, a Balteira (P. de Ambroa 331) é qualificada como *sabedor* e *arteira* (v. 7) em ... *tirar com beesteiros*, com equívoco sexual incluído. Cfr. também as cantigas nº 37 (v. 2) e 367 (v. 22), quanto ao primeiro adjectivo, e nº 193 (v. 15), quanto ao segundo.

32 . A misoginia, além deste isolado e frágil eco (que cumpre contextualizar na estrutura da tençom), nom tem presença entre nós, polo menos no plano discursivo (cfr. contodo E. da Guarda 122). Umha aproximaçom ao tema, tomando como base as colecçons contísticas, em M. J. Lacarra: «Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media», in *Studia in honorem prof. M. de Riquer, I*, Quaderns Crema, Barcelona 1984, pp. 339-361. Cfr. notas 39, 43 e 47.

de *rafece* (J. Baveca 196). Também ‘interesseira’ (P. Amigo de Sevilha 318, J. Vaasquiz 245, 246).

‘A mesura refere-se negativamente o adj. *sandia* (J. Garcia de Guilhade 203, P. Garcia Buralês 386), o termo canónico *assanhada/ensanhada* (Afonso X, I, F. Paez de Talamancos 137), e, explicitamente, *desmesurada* (Afonso X I, V. Perez Pardal 425). Esta descortesia atribui-se à Balteira, junto com a noçom de ‘blasfema’ ou ‘impiedosa’ (P. Garcia Buralês 376) no jogo de dados. A Maria Perez talvez aluda, também, outra composiçom de Joam Airas de Santiago (nº 181), que, embora hiperbolizando o feitio medonho da mulher, centra-se ironicamente no tópicio da timidez ou temor invencíveis do namorado³³ perante a dama. Lembremos a primeira estrofe:

Pero Garcia me disse
que mia senhor con el visse;
e dixelhe eu, que non oísse:
— Ai, Pero Garcia,
gran med’ei de Dona Maria,
que nos mataria!

Finalmente, eis aqui outro grupo de termos do mais injurioso dos Cancioneiros: o já visto *puta* (P. Amigo de Sevilha 309, P. da Ponte 357), intensificado com *gran* (id. 363), ou amplificado com *velha* (P. de Ambroa 339), *puta fududancua* (J. Garcia de Guilhade 213), *peideira* (J. Garcia de Guilhade 213, P. Garcia Buralês 384), palavra esta também fortemente afrontosa que Lapa³⁴ fai equivalente a ‘ordinária, reles, porca’...É de notar que o vocábulo *puta* (e o conceito) nom implicam amiúde um ataque (directo) à mulher, mas ao home com quem convive ou se relaciona³⁵. Pola condiçom dela conhece-se a dele, verdadeiro alvo do escárnio. Os outros dous termos, no entanto, som imediatamente lesivos para as alvejadas.

Umha única vez surgem *fraquelinha* (J. Garcia de Guilhade 213), *lazerada* (J. Bolseiro - J. Soarez Coelho 251), *malfadada* (P. Garcia Buralês 386), *mesela* (M. Soarez 285), *sen doair’e sen sabor* (P. Vivieaz 405). Algumha vez *pobre* (P. de Ambroa 339, P. Garcia Buralês 386), e *mui pobre* (P. Vivieaz 405). Pedro Amigo de Sevilha (nº 323) aproveita este dado como estratagemia para um jogo sexual:

Maior Garcia [vi] tan *pobr’ogano*,

33. Há mais do que isto; há também umha flechada à Balteira, tratada, em inversom sócio-cortês, como *senhor* (e senhor de mais de um), e mesmo um eco do génio da singular soldadeira que, em referência a Pero de Ambroa (Afonso X, I), ameaça: «se ãa vez assanhar me fazedes / saberedes quaes peras eu vendo» (vv. 7-8, etc.), com novo eco do código d’*amor*.

34. No ‘Vocabulário’ (s. v.) da sua edição das *Cantigas* (cit. em nota 9).

35. «Se pensaba que la prostitución era una necesidad masculina y se afirmaba que era una salvaguarda para las esposas e hijas decentes». M. Wade Labarge (cit. em nota 1), p. 251.

que *nunca tan pobr'outra molher vi*,
 que, se non fosse o arcediano,
 non avia que deitar sobre si (vv. 1-4)

A referência à depreciação (moral ou social) pode incluir, de forma indicial, a profissom. Assim, Airas Perez Vuitorom (nº 83) a Correola:

conselho-vos que tragades molher
 destas aqui, *se peor non veer*,
 a que *achardes i de mais mercado* (vv. 23-25)

A depreciação pode também conduzir-se indirectamente. Assim acontece numha cantiga de Pedro Amigo de Sevilha (nº 321) que visa magistralmente, por ambigüidade satírica, um tal Pero Ordonhez e, por similitude referencial, Maria Balteira. Trata-se de alguém que é «torpe e desembrado» (v. 1), que parece «rapaz / ou algum ome de pouco recado» (vv. 6-7), «mui chço de mal» (v. 12), etc., que «pregunta por ãa soldadeira / e non pregunta por al mais guisado» (vv. 10-11).

‘A noçom de pureza maculada por um comportamento que torna quase irreconhecível o ser, aponta umha curiosa cantiga de D. Fernam Paez de Talamancos (nº 136), ou Tamalancos³⁶, que sugere maliciosamente, por antítese, as negras qualidades de umha abadessa, sua coirmã, *essa*:

Quand’eu passei per Dormãa
 perguntei por mia coirmãa,
 a salva e pa[a]çãa.
 Disseron: — Non é aqui essa,
 alhur buscade vós essa;
 mais é aqui a abadessa.

Perguntei: — Por caridade,
 u é daqui salvidade,
 que sempr’amou castidade?
 Disseron: —non é aqui essa (...)

A contraposição do refram propicia o discurso identificador, a passagem da interpretação literal para a velada. Assim a abadessa é-nos apresentada indirectamente como ‘corrupta’(nom *salva*), ‘descortês’ (nom *paaçãa*), ‘luxuriosa’(nom *conhece castidade*). Da mesma maneira, numha cantiga de Afonso Eanes do Cotom (nº 37), outra abadessa, qualificada canonicamente de *sabedor de todo ben*, aparece especializada, numha espécie de inversom de mestrias, em sabedoria sexual, na arte de *ambrar*. Como a Maria Dominga de Pero da Ponte (nº 367), com intertextualidade do vocábulo em ambos os poemas.

36. Cfr. C. P. Martínez Pereiro: *As cantigas de Fernan Paez de Tamalancos*. Ed. Laiovento, Santiago 1992, pp. 25-25. Cfr. a lúcida análise da cantiga nas pp. 82-83.

Assim mesmo, umha composição de D. Afonso Sanchez (nº 63) aponta para umha transformação parecida à de Tamalancos, expressa simbolicamente pola mudança antroponímica da mulher, que, de D. Biringuela e D. Maria, passaria a ser denominada D. Ousenda, D. Gondrode e D. Gontinha, a acenarem para um comportamento licencioso da (ex-)dama.

Umha última variante da caracterização indirecta, nom descritiva mas narrativa, consiste em apresentar simplesmente a mulher em açom, expondo o seu comportamento a respeito do *bom sem* cortês, o que pode dar lugar a alguns contra-textos.

Com efeito, desde a dama que privilegia um rival enquanto paga ao poeta com desamor, ou concede os seus favores a um home indigno enquanto outorga ao fiel namorado um bem inadequado —que depois se torna seu mal (nº 400)—, até à mulher, de qualquer estado, a intervir em lides sexuais, mesmo com a marginalidade nom cristá (nº 229, 189) ou fora dos limites do par canónico, estendem-se inumeráveis situaçõs, a escorregarem do amor para o sexo, e a descaírem para a obscenidade. A mulher é sujeito e objecto de obscenidade (nº 52). Mas também é ilimitada sexualmente. O sexo feminino nom conhece fronteiras no *escarnho e mal dizer*, é *prisom* sem fim, *maeta* aberta, *chaga* que nom fecha. E mais que apontar a libidinagem feminina (nº 299), os textos frisam sobretudo a incapacidade ou a insuficiência masculina (nº 100, 227, 234, 236) ou a comicidade de umha situaçom nom airosa para eles. Fertilidade feminina (nº 236), capacidade erótica superior, mesmo insaciabilidade (nº 299, 389), e disponibilidade (nº 173). Incomparável com o erotismo masculino³⁷, e de passagem algumha nota sobre a sua violência (nº 143, 277, 176). Poesia contodo de homes, a mulher é meio principalmente para atacar outros homes. De aí a luz satírica iluminar o cornudo (nº 212, 298), aplaudir *a pastorinha que soube fogir* ao marido desamado (nº 264), ou a que ignora o cõnjuge retornado (nº 102, 289, 415, 417), recomendar, enfim, a outra *dar negra noite* ao marido, «pois que vos el *mal dia* faz aver» (nº 371). O adultério como tal nunca é denunciado, a vítima é sempre o marido; a causa, talvez, o casamento forçado (nº 269, 176), de aí a simples finalidade reprodutora (nº 417), tingida algumha vez de preocupaçõs linhagísticas (nº 155, 285).

Face a estes, som poucos os textos centrados na mulher com a dúplici vertente do equívoco por meio, e a transportarem, agora si, umha visom lúdica ou jocosa do feminino ligado ao sexo³⁸, que podem constituir contra-textos de preceitos da ortodo-

37 . Além das cantigas que exploram directamente a impotência masculina, por meio de um narrador auto-(v.gr., J. Soarez Coelho 234) ou homodiegético (v. gr., J. Servando 227), cumpre assinalar que só por procedimentos mágicos consegue o homem, v. gr. o *daian de Cález* (Afonso X 23), superar, e controlar em benefício próprio, a sexualidade feminina.

«La capacidad sexual de la mujer es siempre particularmente inquietante», sublinha J. Dalarun (in *Historia de las mujeres en Occidente*, cit. em nota 1, p. 81). As CEM, no entanto, nom parecem traduzir qualquer inquietude masculina ao respeito; limitam-se só a constatar, por meio de comportamentos concretos, o facto, com a tonalidade indicada.

38 . Como observa A. M. Branco (cit. em nota 15) «de modo a criar um *jogo de escondidas* com o receptor, numa dialéctica de leitura que nos torna únicos responsáveis pela proibição ou permissão do sentido

xia amorosa, mas pouco ou nada novo acarretam para a configuração do anti-retrato. Ou a única composição de teor antifeminista nitidamente reconhecível, mas mesmo assim de reduzido alcance, pertencente a Estevam da Guarda (nº 123), onde umha mulher se aproveita da sabedoria de Martim Vaasquez contra o próprio dador, à imagem de Viviana com Merlim³⁹.

A ruptura do texto cortês origina-se alguma vez pola irrupção do real popular no esquema da cantiga trovadoresca. O exemplo mais claro vem dado pola *ama* de Joam Soarez Coelho. Com efeito, a eleição de umha ama de meninhos como objecto da vassalagem amorosa (mesmo fingida) por parte do rico-home produziu celeuma no mundo dos trovadores⁴⁰. Ao acontecimento referem-se entre outros Joam Garcia de Guilhade (nº 215), quem assegura nom ter trocado jamais a *amas mamadas*, e Juião Bolseiro (em tenção com o próprio J. Soarez Coelho, 251). Mas é D. Fernam Garcia Esgaravunha (nº 130) quem descreve, melhor que ninguém, num pseudo-elogio que é por sua vez contra-texto, as prendas domésticas da mulher:

Esta ama, cuj' é Joan Coelho,
per *boas manhas* que soube aprender,
cada u for, achará bon conselho:
ca sabe ben fiar e ben tecer
e talha mui ben bragas e camisa;
e nunca vistes molher de sa guisa
que mais *límpia vida* sábia fazer;

Ant', é oje das molheres preçadas
que nós sabemos en nosso logar,
ca lava ben e faz bõas queijadas
e sabe ben moer e amassar

«obsceno» do poema» (p. 68). Cfr. também o nosso trabalho *cit.* em nota 17, com bastante exemplificação deste tipo de textos.

A referência sexual, nom obstante, é as vezes directa, sem qualquer anfibologia vocabular por meio (v. gr. nº 41, 386, 417, 425), embora amiúde com um certo jogo conceptual (assim, nº 39, 46, 208, 212, 298, 314, 333, 355, 371), mas mesmo assim nom descaí o tom festivo, com muito burlom, dominante neste tipo de composições. Mesmo a respeito do lesbianismo (nº 41) ou do incesto, quando de iniciativa feminina (nº 119), nom avulta especial denigração para a mulher nem, decerto, propósito corrector (saliente).

39. Cfr. M. J. Lacarra (*cit.* em nota 32): «Sansón, Salomón, David, Aristóteles, Virgilio... protagonizan historias donde su sabiduría resulta ineficaz frente a la astucia de las mujeres» (p. 347), aspecto este bastante reiterado na literatura antifeminista medieval. Porém, o discurso, algo diferente aliás, de Estevam da Guarda nom pretende generalizar, limitando-se a um exemplo concreto e determinado (*tal molher / ũa molher assi*); parece atentar, nom tanto no paralelismo de Merlim e Viviana, quanto nas prendas da visada e na ingenuidade do protagonista.

40. M. Rodrigues Lapa: *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*. Coimbra Ed., Coimbra 1977 (9ª ed.), p. 194 cita «o escândalo das amas e tecedeiras» como um dos seis ciclos que, tematicamente, mais avultam no cancionero satírico. Vid. também Y. Frateschi Vieira: «O escândalo das amas e tecedeiras nos Cancioneiros galego-portugueses», in *Colóquio/Letras*, 76 (Novembro de 1983), pp. 18-27.

e sabe muito de bõa leiteira.

Esto non digu'eu por ben que lhi queira,
mais por que est'assi, a meu cuidar.

E seu marido, de crastar verrões
non lh'achan par, de Burgos a Carrion,
nen [a] ela de *capar galiões*
fremosament', assi Deus mi pardon.
Tod'esto faz; *e cata ben argueiro*
e escanta ben per olh'e per calheiro
e sabe muito bõa escantaçon.

Non acharedes, en toda Castela,
graças a Deus, de que mi agora praz,
melhor ventrulho nen melhor morcela
do que a ama com sa mão faz;
e al faz ben, como diz seu marido;
faz bon souriç' e lava ben transsido
e deita ben galinha choca assaz.

«Que boa ama, esta de Soárez Coelho! Sabe fiar e tecer, talha bem umas calças ou uma camisa e nunca vistes pessoa da sua condição 'que mais limpa vida' saiba ter. É mulher de respeito, lava bem e faz boas queijadas, sabe moer e amassar e tem muito de boa leiteira. O marido castra porcos e não tem igual entre Burgos e Carrión. Ela capa franganotes, que é uma limpeza! E sabe fazer encantamentos. Em toda a Castela, graças a Deus, não há melhor enchido nem melhor morcela 'do que a ama com sa mão faz'. Faz chouriço gostoso, lava bem um morto e sabe deitar uma galinha choca». Assim glosa Mário Martins⁴¹ as qualidades inegáveis, do ponto de vista humano e social, desta mulher do povo. Mas a verdade poética é outra! E as qualidades culinárias, de higiene, mesmo divinatórias da *ama*, som antífese paródica das supostas na *senhor*, às quais deveria prestar homenagem o poeta de alta alcúrnica Joam Soárez Coelho, o qual por isso mesmo resulta também atingido. E apesar de tentar reduzir os misteres humildes com que Esgaravunha 'orna' a mulher, aos domésticos de «tecer e lavar / cordas e cintas», assim como de «criar (...) mui fremosas pastores» (nº 251), o estatuto da dama palaciana era diferente, como lembra Juião Bolseiro com um 'saber de experiência feito' (vv. 19-21, 29-31). Destarte, o retrato traçado por Esgaravunha é antitético da dama trovadoresca, mas é-o de facto, com diferença aos anteriores, nom por *des*-cortês, mas por *a*-cortês. A realidade popular é alheia à *fin'amors*, salvo quando, caricatural, por efeito da carnavalesação, se converte no pólo oposto, dentro da constelação de valores em que o cortês e o cortesao configuram norma e medida.

41 . *A Sátira Medieval Portuguesa*. Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa 1977, p. 62.

2. 2. *Achegas para o retrato em positivo*

A dama dos trovadores é, por princípio, uma mulher nova e formosa. A ruga nom é bela, antes denuncia velhice («rostro velh'e enrugado», P. Amigo de Sevilha 309, v. 14). Com um físico que agora se completa algo mais: A estatura, nom baixa. O corpo *delgado* ('fino, esbelto'). A cara, nom estreita, carnosa e sem pilosidade. Dentes pequenos (?) e cuidados. De boa cor, mesmo colorada e de tonalidades claras. Seios nom grandes. Ventre reduzido. Pés pequenos.

Notáveis ausências, porém. Quase nada se aponta dos olhos, nada da boca nem do nariz, orelhas, colo, braços...ou pernas. No entanto a combinação da *descriptio* positiva com a negativa contribuem a perfazer umha ideia da beleza feminina da época mais completa. O ideal de beleza nom é, evidentemente, imutável, sujeita-se aos ditados da moda. A moda no vestir, por exemplo, proporciona por vezes dados referidos ao físico, além de completar o desenho. Infelizmente, e curiosamente, quase nengumha cantiga escarninha foca aspectos da vestimenta feminina, enquanto existem, polo contrário, bastantes relativas à moda masculina⁴².

Embelezam o físico a higiene, os perfumes, os cosméticos, vermelhos e brancos, acordes com a cor do rosto assinalada. Quanto a notas morais, sublinhe-se as relativas a fidelidade, sinceridade, pureza e castidade, a alegria, fé cristá..., cortesia. 'Virtude' social, a riqueza, que conleva a ignorância (ou abandono) das tarefas domésticas.

Cumprer ter presente, no entanto, que nom todos os dados apontados se arvoram, como é óbvio, em contra-retrato explícito da *descriptio dominae* trovadoresca. Alguns frisam só determinado perfil descuidado pola *fin'amors*, ou contribuem a preferenciar certas feições ou focalizações. Mas outros só interessam ao discurso histórico-cultural, extravasando do código literário estrito que desde o séc. XII, e durante centúrias, senhoreia, com diversa intensidade, as literaturas europeias de Ocidente.

42. Nos textos de escárnio som isoladas as referências às prendas femininas, e, quando inseridas, raramente visam o retrato da mulher. As alusões a um pano *mao*, *l'feo*, *lixoso*, de umhas meninas (D. Denis 88), aos luxuosos *panos con penas veiras*, *l os panos de vergrós* que vende certo casal (E. da Guarda 99), ou à *capa* velha comum de um infançom e a sua mulher (J. Garcia de Guilhade 209), apontam para dificuldades económicas. As menções reiteradas ao *brial* (L. Lias 252, 253, 254) e ao *manto* (id. 254) da esposa do *zebron*, focalizam principalmente um marido pobre e/ou mesquinho. Afonso X (nº 22) anota, de passagem, as *cintas sirgadas* como características das mulheres grávidas. Só Estevam da Guarda (nº 106) refere a *camisa de sirgo*, *ben lavrada*, de certa dona, acorde com a profissom, reclamo e benefício à vez. Cfr. também Martim Soarez, 286.

Eis autores a apontarem para moda ou prendas masculinas: Afonso X (nº 9, e sobretudo 22), Afonso X - Garcia Perez (nº 150), Estevam da Guarda (nº 121), Joam Baveca (nº 194), Joam Servando (nº 228), Joam Soarez Coelho (nº 239), Martim Anes Marinho (nº 276), Martim Soarez (nº 300), Pedro Amigo de Sevilha (nº 306), Rodrigo Eanes Redondo (nº 407).

3. As Cantigas de Santa Maria

Quanto às Cantigas de Santa Maria, deixadas de parte neste trabalho, cumpre alguma referência, visto, numa certa medida, usarem da cantiga de amor «a lo divino», o que supom, para já, o louvor da dama por antonomásia, a *senhor das senhores*, mas nom só. Curiosamente, nesse catálogo de *exempla* com propósitos suasórios que som as CSM, nom faltam perfis negativos das mulheres a respeito da ideologia religiosa e cortesá amparada, quando nom promulgada, polo Rei Sábio. Nos seis temas centrais que, a este propósito, destringa Rhona Zaid⁴³ - «1) *incontinent nuns*; 2) *women as dupes of men*; 3) *converts to Christianity*; 4) *skepticism or lack of religious conviction*; 5) *adulteresses*; and 6) *dabblers in the occult*» - observamos umha apresentação dinâmica da mulher no(s) seu(s) comportamento(s), nom quaisquer notas estáticas referidas ao físico ou ao moral.

O feminino nas CSM orienta-se porém em função de dous pólos modelares: o profano e o sacro, mais este do que aquele, sendo Santa Maria o seu arquétipo. Essa duplicidade dos modelos na estrutura profunda das narrativas e *loores* da colecção afonsina, que dá lugar a mundivisions dissímiles das CEM, e nom unicamente no plano da mulher, moveu-nos a adiar esta abordagem para outra ocasiom, com vista a focalizações de signo em parte diferente.

4. Algumas conclusons

Tentámos oferecer ao longo destas páginas umha aproximação ao contra-retrato da dama trovadoresca e, indirectamente, umha achega que amplie o seu desenho segundo o paradigma cortês. O carácter abstracto do retrato enriquece-se agora com mais algum traço (corporal, anímico ou moral) e, mesmo, com alguma nota básica pouco ou nada explicitada nos modelos, como a da juventude, em vista da insistência dos textos escarninhos na situação oposta, a *velhece* ou *velhice*. Fealdade, velhez ou velhice, comportamentos sexuais desordenados ou *desorbitados*, eis as esferas preferidas polo *escarnho e mal dizer* a respeito da mulher...

A maior parte dos apontamentos referentes ao anti-retrato conformam contra-textos de aspectos codificados pola *fin'amors* ou o *amour courtois*⁴⁴, nomeadamente os atinentes à *laudatio* ou louvor da dama segundo os cânones da *descriptio puellae*. Outros som tirados de anotações isoladas ou indirectas, nom constitutivas, em si, propriamente de contra-texto (segundo a óptica, polo menos, de Pierre Bec). A nossa

43 . «Some Adverse Criticism of Women in the CSM», in *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, I, 2 (1988), pp. 79-88, concretamente p. 81

44 . Nom exactamente sinónimos, dado o primeiro descair mais para o lado psicológico e o segundo mais para o social, cfr. J. A. Osório, (*cit.* em nota 3), p. 194, mas afinal vertentes no essencial coincidentes e integráveis do ponto de vista da anti-cortesía ou anti-cortesania.

atenção preferente neste trabalho foi, em todo caso, para o anti-retrato, nom para os contra-textos, que constituem umha das duas faces do código erótico, poético, medieval. A nossa intenção, também, a da exaustividade.

Os textos aproveitados ou de que expurgamos elementos, para além dos três mais ricos em pormenores concretos —e mesmo assim seria exagerado falar em concretismo com relação ao retrato—, pertencentes a Afonso X (nº 7), Joam Baveca (nº 193) e Pero Viviaz (nº 405), assim como, numha orientação em parte diferente, a Fernam Garcia Esgaravunha (nº 130), som da autoria de Pero Garcia Burgalês, Pedro Amigo de Sevilha, Joam Garcia de Guilhade, Pero de Ambroa ou Afonso Eanes do Cotom, entre os mais recorrentes, todos situáveis na época afonsina (e na órbita do Rei Sábio) ou, nalgum caso, imediatamente a seguir⁴⁵.

Do ponto de vista dos tipos femininos de que se esboça desenho ou se aponta alguma nota, a *soldadeira* é a mulher incomparavelmente mais vezes atingida, sem que falte assim mesmo a *abadessa*, embora predominem *molheres*, *donas e donzelas*, e mesmo *senhores (Iseñhoras)*, inominadas como na poesia elevada, ou nominadas mas nom identificadas, nem ubicadas num estatuto social ou profissional determinado. Retomando a disjuntiva de Jorge A. Osório a respeito das CEM - sociologia ou poética -, assinalada no início do nosso trabalho, optamos resolutamente, no que ao retrato atinge, pola segunda perspetivação, visto se afastarem, hiperbolicamente, tanto o desenho enobrecedor como o aviltador (*laudatio vs. vituperatio*) a respeito dos seus respectivos *realia* de partida. O que nos conduz a outro problema posto de regra ao focalizar estas composições, o do antifeminismo⁴⁶, real ou pretense. Ainda a risco de nos precipitarmos, por faltar umha consideração global do contra-texto feminino nas CEM, e sem negar o carácter abertamente (ou fechadamente) masculino desta sociedade, afigura-se-nos que a interpretação antifeminista destes textos constitui mais umha leitura nom literária, tendo em conta a tonalidade da verdadeira misoginia noutras literaturas, v. gr. a provençal⁴⁷, e, mais ainda, na nossa, os próprios contra-textos

45 . Os autores aproveitados, além dos acabados de citar, som: Airas Perez Vuitorm, Fernam Paez de Tamalancos, Fernam Rodriguez de Calheiros, Gil Perez Conde, Joam Airas, Joam Romeu, Joam Servando, Joam Soarez Coelho, Joam Vaasquiz, Juiao Bolseiro, Lopo Lias, Martim Soarez, Pero da Ponte, Pero de Armea, Pero Larouco, Vaasco Perez Pardo. Os únicos fora da esfera afonsina som D. Afonso Sanchez, num só texto aliás, e Estevam da Guarda, termo *ad quem* textual, datado, da nossa poesia trovadoresca. (O cancionero de D. Lopo Lias também se nos afigura bastante exterior ao círculo de Afonso X). Nom seria seria descabido supor que é a escola afonsina, com o próprio Rei à frente, que explora este tipo de contra-textos e o integra no caudal poético trovadoresco. Na literatura provençal, polo contrário, já figuram desde o primeiro trovador, Guilhem de Peiteus, cfr. P. Bec (*cit. em nota 4*), pp. 7, 25-26. Vid. também J.-C. Huchet: *L'amour discourtois: La «fin'amors» chez les premiers troubadours*. Le Privat, Toulouse 1986.

46 . J. A. Osório, por exemplo, fala da «focagem, de intenção claramente antifeminista, da figura da mulher nas cantigas burlescas» (*cit. em nota 3*, p. 190)

47 . Em autores como Guilhem Ademar, Marcabru, Pèire de Bossinhac, ou Pèire Cardenal. Para os três tipos de misoginia - de raiz ético-religiosa, circunstancial e fundamental -, cfr. P. Bec (*cit. em nota 4*), pp. 61-62. Cfr. notas 32, 39 e 43.

ad homines, relativos a fealdade física, prendas morais ou comportamentos homo- e heterossexuais⁴⁸, a caírem para a estética da deformidade, do grosseiro, para o domínio do ridículo ou do mais absoluto burlesco. Umha técnica mais que nada levada *ad infinitum* «inclusivamente para evidenciar a excelência do próprio ideal»⁴⁹. Mas também, e sobretudo, para desfrute do receptor palaciano, incorporando, junto do lado sério, o jocoso, o in-formal, dos homes e das cousas como fonte inexaurível de prazer estético.



48 . Cfr. por exemplo o contra-texto cavaleiresco com que Martim Soarez (nº 288) apresenta, num pseudo-autorretrato, Afonso Eanes do Cotom, como um absoluto marginal. Ou o de Afonso X (nº 22), contra-texto do cortesao, focalizado em termos de moda. Ou o de Joam Lobeira (nº 220) e o seu cavaleiro *descomunal*. Ou Joam Soárez Coelho (nº 234), quase antocomplacente na própria impotência sexual perante as necessidades (*gran falha*) de Luzia Sanchez. Ou, enfim, Afonso Eanes do Cotom (nº 51), reconhecendo-se entre os *mal talhados*, e incluindo no grupo Joam Fernandez e, com muita maior razom, Pero da Ponte.

49 . Cfr. J. A. Osório (*cit.* em nota 3), p. 195.



A POLÉMICA SOBRE A EDUCAÇÃO DA MULHER NA IMPrensa GALEGA (1850-1900).

HELENA ALVAREDO SERRANO

I. P. Santiago

Nota preliminar

Antes de começar, gostaríamos de explicar brevemente os motivos por que consideramos de interesse um trabalho baseado na imprensa galega decimonónica. Acontece que tivemos a oportunidade de nos aperceber de que os jornais galegos da 2ª metade do séc. XIX recolhiam profusos artigos dedicados a assuntos femininos, que deveriam suscitar mais dumha polémica na sociedade daquele tempo. A temática era extraordinariamente variada: a educação da mulher, se deviam ou não trabalhar, quais eram as metas que queriam lograr, que pensavam do amor e do matrimónio, que qualidades esperavam encontrar no seu futuro esposo, etc. Assim mesmo não tinham inconveniente em descer a questões mais frívolas como conselhos sobre modas e cosmética, pois achamos artigos em que os jornalistas dão o seu particular parecer sobre a forma de vestir das senhoras da época.

Resulta interessante ver as diferentes opiniões que sobre um mesmo tema aparecem nas páginas dos jornais galegos, o que leva imediatamente a pensar que todo o que se referia às mulheres despertava enorme atracção, sobretudo num momento em que a emancipação feminina começava no nosso país com considerável atraso com respeito a outros países europeus, por não falar dos EE.UU., onde a situação da mulher de finais do passado século pouco distava da actual.

Pensará-se talvez que sobre a mulher do séc. XIX existem brilhantes estudos que podem informar com muita maior profundidade sobre o tema. Não o duvidamos, mas a imprensa é o autêntico pulso da sociedade, recolhe informações mui diversas e abundantes e segue dia a dia as mudanças e os acontecimentos que se vão produzindo, os ideais em voga e as preferências por que se inclinam os distintos grupos de opinião. É certo que talvez não aprofunde muito, mas toma nota momento a momento de todo o que sucede que possa ser de interesse para a sociedade em geral e dá notícias que podem ajudar a entender melhor uma determinada forma de pensar.

Por todo isto, animamo-nos a explorar alguns jornais galegos que pudessem informar-nos da situação que estavam as mulheres de finais de século. Logicamente, dada a numerosa lista de publicações periódicas, só nos dedicamos aos seguintes:

El Independiente
La Voz de Galicia
El Regional de Lugo
Diario de Lugo
La Aurora del Miño
El Eco de Santiago

Por último, constatamos o feito de um grande número de mulheres colaborem na imprensa com artigos, poesias ou conselhos às senhoras sobre os mais diversos temas. Muitas utilizavam o seu nome próprio seguido pelo primeiro apelido do seu marido, mas suspeito que outras se ocultavam detrás dumhas iniciais ou dum pseudónimo. Também encontramos muitos artigos sem assinar e desconhecemos se intentavam expor a opinião dum grupo de jornalistas ou se eram da autoria dumha pessoa só, fosse home ou mulher.

E já para rematar, cumpre dizer que somos plenamente conscientes do muitíssimo que ainda resta por fazer sobre o tema que nos ocupa. Os jornais, fossem da ideologia que fossem, oferecem um riquíssimo material que contribuiria a conhecer melhor as múltiplas vicissitudes por que tivo que passar a mulher do séc. XIX para conseguir mudar a sua situação. Fica pois aberta a porta para todos aqueles que desejem trabalhar sobre este apaixonante tema, coa seguridade de que ainda queda nos jornais e revistas muito por descobrir sobre a luta pola emancipação feminina no séc. XIX.

1.- Mulher e educação

Ao longo das páginas que seguem, poderemos ir apercebendo-nos de quais foram os principais problemas que tiveram que defrontar as mulheres que estavam interessadas em lograr a emancipação feminina e desejosas de poder aspirar a um futuro melhor e mais digno.

Nom nos atreveríamos a dizer, nem muito menos, que as mulheres tenham achado umha sociedade disposta a compreendê-las e a apoiá-las em todas as reformas que tinham intenção de emprender, mas si diremos que existia, polo menos nalgumas camadas sociais, certa permeabilidade e abertura cara a umhas quantas petições que se consideravam bastante justas.

Em geral grande parte da sociedade reconhecía que as capacidades intelectuais das mulheres eram idênticas às dos homes e que a instrução que se lhes dava era má, escassa e inútil. Estas asseveraços saltavam à imprensa com relativa frequência:

“Mientras se gastan verdaderos capitales en la educación de los hijos, a vosotras se os dá una tan reducida e incompleta y sobre todo inútil, que os deja en la más crasa ignorancia, puesto que suele ser manual, como si vuestra inteligencia no fuera susceptible de pulimiento o ilustración o para nada pudieran servir las nociones científicas y literarias que posee el hombre menos ilustrado.”¹

O problema principal estava em como canalizar essa educação dado que a mulher estava chamada a desempenhar o papel de mãe e educadora dos filhos. As respostas a este difícil problema som do mais variado e contêm dentro delas muitos matizes diversos; contudo podemos formar com elas duas grandes correntes de opinião:

- 1).- Os que pensavam que a mulher tinha os mesmos valores que os homes, polo que a sua educação devia ser idêntica à deles e mesmo poderia estudar carreiras superiores se tinha aptitudes para isso, e por suposto, unha vez terminadas, exercerían-nas em igualdade de condições .
- 2).- Agrupados nesta linha están todos aqueles que consideravam que a mulher devia melhorar a sua educação, mas esta sería encaminhada cara aos papéis que ia desempenhar na sociedade: mãe e esposa. A educação que recebería, tería que ser de índole eminentemente doméstica e acorde cos labores que no futuro realizaría. O de menos eram os conhecimentos científicos, com saber ler e escribir bastava, já que era de maior importância unha educação moral que fomentasse os bons costumes e os delicados sentimentos que devían caracterizar toda mulher que se prezasse.

“La base de la influencia de la mujer en el mundo social estriba en su cariño, en su dulzura, en su sentimiento; de ningún modo en su ciencia ni en su erudición. Su puesto está marcado por la naturaleza en el seno de la familia, no en una cátedra; velando al lado de la cuna de su hijo, no en un bufete; consolando al que llora, al que sufre; no disertando sobre asuntos de derecho ni resolviendo problemas matemáticos.”²

Nem precisa dizer-se que este tipo de educación conduzia ao encerro da mulher no reducido espaço do lar, sem mais horizontes que o casamento e sem mais luzes que as que o seu sentido comum lle pudesse prestar. A ninguém se lle oculta que esta preparación doméstica era francamente cómoda para o sexo contrario, claro que, como todo, tinha vantagens e inconvenientes; por exemplo, que sucedía coa que non casava e coa que quedava viúva e com filhos?, ou simplemente, que saía tinham todas aquelas que necesitavam conseguir un traballo para axudar economicamente à

¹ “Pobres mujeres!», *El Regional*, Viernes 14 Febrero 1898.

² Prado y Castillo, Federico, “¿Es conveniente que la mujer, por medio del perfeccionamiento de su educación, se dedique al par que el hombre al ejercicio de profesiones científicas e industriales?”, Folletín en *El Regional* 24, 25, 27 de Enero 1892.

família?. Isto levantou umha importante polémica que recolheremos mais adiante nas nossas páginas.

A mulher do séc. XIX foi a pioneira na luta contra este sistema de vida que a sociedade do seu tempo lhe tinha deparado. Esta missão supujo-lhe nom poucos sabores e também agradáveis vitórias que aos poucos foram conformando um estatuto social e económico mui distinto do que a sociedade, sobretudo a mais conservadora, lhe tinha adjudicado. Para consegui-lo foi imprescindível cursar uns estudos o mais completos possível, e aqui encontraram umha grande dificuldade: a qualidade do ensino era ínfima como a seguir veremos.

1.1.- O ensino primário e secundário.

Começaremos indicando sem nengum tipo de atenuante que a panorâmica que se lhes apresentava às raparigas que entravam na idade de receber instrução era frustrante e descoraçoadora, pois dos dous sistemas educativos que existiam, nengum deles contemplava a sua instrução dumha forma ampla e coerente. Estes dous sistemas citados referiam-se à *educação caseira e a de colégio*.

A respeito do primeiro, resulta bastante curioso comprovar que em opinião de grande parte do sector conservador da sociedade, as meninas deveriam educar-se sem sair da casa paterna, pois nas escolas as senhoritas de boa família poderiam contaminar-se com companhias pouco convenientes e adquirir, co seu trato, costumes inadequados e grosseiros; por este motivo, o método mais seguro era o caseiro e as mais seriam as escarregadas de levar a cabo a delicada missão de educar as filhas.

Claro que, na maior parte dos casos, a situação deveu ser bastante penosa, já que pouca educação e menos instrução podia dar aquela que nom a tivo, assim que nos encontramos perante o caso do cego que guia outro cego. O máximo que podiam fazer as sofridas mais era impingir-lhes bons sentimentos, ensinar-lhes algo de religião e desde logo pô-las a par de todo o referente aos labores domésticos; mas já dixemos que o que mais interessava era a educação moral e sentimental, ainda que os mesmos que defendiam este sistema, reconheciam que em matéria de conhecimentos humanos a informação era totalmente nula.

A educação caseira podia, isso si, melhorar um pouco se a família contava com alguns recursos económicos, pois sempre se podia contratar professores de piano ou de outras matérias, e também se podia recorrer aos serviços de institutriz, se bem isto só o pudessem permitir as classes mais elevadas. Com ajudas externas, a instrução caseira melhorava algo, mas salvo honrosas excepções, resultava ainda claramente insuficiente. Entrementes, as famílias de economia mais débil, só podiam enviar as filhas à escola; porém cremos notar, polas críticas que tivemos ocasião de ler, que a mai que tal fazia, ainda que obrasse de boa fé, era mal considerada pola sociedade conservadora que via neste feito desapego e desinteresse pola família e desejo de aforrar as preocupações derivadas da educação da prole.

No entanto era óbvio que o sistema de escolarização ia abrindo-se caminho aos poucos, apesar das críticas da imprensa de signo conservador. Esta queixava-se de que o sistema escolar contribuía a afastar as meninas do lar paterno desde a primeira idade e isto criava nelas um forte desapego à família e, embora fosse certo que a instrução científica melhorava um pouco, continuava a ser insuficiente, nem valia para muito, e menos ainda para ajudar a que as pequenas desempenhassem melhor o papel de mãe. Com este sistema educativo, uma mulher podia brilhar em sociedade, mas nunca chegaria a cumprir bem os seus deveres familiares, pois volveria-se egoísta, céptica e frívola, com consequente prejuízo para a família em particular e para a sociedade em geral.

Afortunadamente, nem toda a sociedade daquela época tinha estas atrasadas ideias. A imprensa liberal recolhe nas suas páginas a necessidade de a instrução primária ser gratuita e obrigatória para todos os rapazes e raparigas que estivessem em idade escolar, e mesmo se via positivamente a experiência da co-educação. Em 1884 *La Voz de Galicia* informa que 7151 escolas estavam a levar a cabo o sistema educativo misto sem se receber a mais mínima queixa por parte de pais nem de educadores, razão pela qual não podiam alegar-se motivos de índole moral contra este sistema.

“La tercera parte próximamente del número de escuelas la constituyen las de *ambos sexos*, o sea las que asisten niños y niñas, sin que se haya producido una sola queja contra la asistencia mixta de niños y niñas en 7151 escuelas, demostración concluyente de que no hay en ello riesgo alguno.”³

Dona Emília Pardo Bazán dá assim mesmo o seu beneplácito a este sistema co-educativo, muito favorável para a mulher, pois eliminaria distinções e privilégios e ajudaria a normalizar as relações entre um e outro sexo, num ambiente de camaradagem e fraternidade.⁴

Ora bem, devemos indicar para não faltar à verdade, que o sistema escolar enfermava de mil e uma carências que não faziam nada atractiva a assistência às aulas: edifícios em péssimo estado, quartos reduzidos e mal arejados, material escasso, falta de jardins e lugares de esparzimento e mestres desmotivados e desiludidos era o que se oferecia aos alunos e alunas que frequentavam as escolas daqueles tempos. Não era de estranhar que muitos ante estas circunstâncias se resistissem a assistir às aulas.

“Nuestras escuelas o están situadas en los pórticos de las iglesias, expuestas a la intemperie, o las constituyen habitaciones reducidas y no muy bien ventiladas de alguna casa particular, o forman parte de la sala de sesiones de los ayuntamientos, o se hayan establecidas, y estas en las localidades que más sacrificios hacen

³ “Primera enseñanza”, en *La Voz de Galicia*, 23 de Abril de 1884.

⁴ Pardo Bazán, Emilia. Op., cit. pág. 151.

por la instrucción, en edificios especiales, pero por la economía de los presupuestos y por otras causas están bastante lejos de tener todas las condiciones de salubridad, de comodidad y de distracción que los hombres de ciencia asignan a estos interesantes establecimientos.”⁵

Ao anteriormente dito, ainda havia que acrescentar a ausência de planos de estudo adequados às distintas idades. Ensinava-se todo à vez, sem critério e sem método, e mesmo havia escolas onde conviviam na mesma aula alunos de mui distintas idades.

A imprensa intentava desde as suas páginas ajudar a remediar tam tremenda situação e em muitas ocasiões informava sobre planos de estudo doutros países onde o sistema educativo estava mais desenvolvido; claro que por vezes só publicavam o que mais lhes convinha, tal é o caso de *El Diario de Lugo* ao recolher um temário para os graus elementar e superior, de economia e instrução doméstica de senhoritas.

Em princípio a publicação deste extenso temário, nom demonstraria mais que o que já asseveramos anteriormente: que umha grande parte da educação da mulher ia destinada a um melhor cumprimento dos deveres domésticos. Mas lendo os párrafos finais, notamos que nom é só isso, senom que era praticamente o centro da instrução que se lhe dava às raparigas, e que tinha absoluta prioridade mesmo ante outras matérias de grande utilidade.

“Estos estudios ocuparán cuatro horas por semana, que se deducirán del tiempo actualmente consagrado a diversas ramas, a cuyo efecto ha habido que reducir notablemente las asignaturas de aritmética, de geografía, de historia, de geometría y ciencias naturales»⁶

Trás a leitura desta citação, ninguém pode permanecer impassível. Ignoramos se este plano se tomou como modelo para as escolas de senhoritas, mas fosse como fosse, só com isto bastaria para chegar à conclusão de que para a sociedade decimonónica era de vital importância que se educasse às raparigas para realizarem funções domésticas, estando a educação integral mui longe de ser conseguida.

Além das escolas oficiais do Estado, existiam as de Fundação . A imprensa destaca o seu meritório labor já que se dedicavam fundamentalmente à educação das filhas de classes operárias, que polo geral assistiam pouco às aulas pois a família precisava-as para trabalhar, motivo polo qual as raparigas saíam com mui poucos conhecimentos teóricos e práticos; só aprendiam “a leer de corrido , escribir con graves faltas de ortografía , hacer alguna cuenta que olvidan pronto , repetir maquinalmente algún punto de la doctrina cristiana, y por último, las labores más toscas de aguja, propias de su sexo.»⁷

5 M.G.M. “La instrucción primaria en España y Suiza”, *Diario de Lugo*, Martes 4 de Octubre 1881.

6 “La instrucción doméstica de las señoritas”, *El Regional* Martes 11 de Febrero 1886

7 Citado na nota precedente.

Para finalizar diremos que *El Diario de Lugo*, citava como modelo de Ensino secundário a Escola Superior de senhoritas de Milám, ressaltando os seus excelentes métodos educativos e o acerto na selecçom de disciplinas. Estudavam história, literatura, ciências naturais, aritmética, contabilidade doméstica, higiene, Língua francesa e alemá, e debuxo linear e artístico. Como podemos apreciar, eram bastantes as matérias relacionadas coa economia doméstica, mas isto considerava-se um acerto, pois era umha educaçom tipicamente feminina e, apesar disso, bastante útil e prática.

“El método de cada una de estas enseñanzas es excelente, ni tan profundo que adquiriera trazas de enseñanza varonil, ni tan superficial que resulte a poco inútil a todo punto; y se da en las distintas ramas del saber mayor preferencia a lo que más se acomoda al genio y carácter femenino.”

1.2.- A formaçom profissional

Umha formaçom profissional bem organizada teria sido umha boa saída para todas aquelas que quisessem aprender um ofício e ajudar co produto do seu trabalho à família, ou simplesmente um meio para a libertaçom económica da mulher, mas a situaçom ainda era pior se cabe que no ensino primário e secundário.

A mesma imprensa reconhecía o precário dos nossos estudos técnico-profissionais e olhava com inveja o que acontecia noutros países europeus, sobretudo Inglaterra e França. A primeira contava coa Sociedade Inglesa que promovía a criaçom de centros de estudo a que acudiam todas aquelas alunas que queriam instruir-se em contabilidade, correspondência mercantil, práticas comerciais, tipografia e correcçom de provas. Entretanto a França destacava polos seus talheres dedicados à modistaria, ponto e costura assim como na indústria manufactureira.⁸

El Diario de Lugo chegou mesmo a manifestar às claras que o atraso da nossa indústria ia intimamente ligado à pouca educaçom da classe operária, que sofria as conseqüências do mesquinho orçamento dedicado a este fim. Com efeito, carecíamos de todo: nom havia nem talheres, nem laboratórios e muito menos museus e bibliotecas especializadas e toda esta falha de meios técnicos provocava a desmotivaçom do professorado e o desinteresse dos alunos, além de fomentar o desprezo por todo o nosso e a predilecçom por todo o que chegava ao país com marca estrangeira.

Estes accuciantes problemas que afectavam aos estudos técnico-profissionais tinham que ser resolvidos rapidamente, mesmo dando-lhes prioridade sobre outras questons, já que, umha grande parte do jornalismo galego entendia que havia que orientar a gente nova cara a indústria e o comércio. Evitaria-se deste modo o divórcio entre os estudos que se cursavam e as autênticas necessidades de umha sociedade que começava a desenvolver-se industrialmente. Era preciso evitar que se estudassem

⁸ “Enseñanza técnica de la mujer en Inglaterra y Francia”, *Diario de Lugo*, Miércoles 17 de Enero 1883.

carreiras inúteis e orientar os estudos cara a quefazeres mais produtivos e acordes cos tempos que se viviam. Problema como podemos ver, de raivosa actualidade, pois este é concretamente um dos retos que tem marcados a Formação profissional de hoje em dia.

“La enseñanza técnica tiene hoy para nosotros más importancia que las enseñanzas profesionales, no sólo porque alcanza a mayor número de individuos y a las clases más necesitadas, sino porque lo que hace falta en nuestro país es llevar a la agricultura, a la industria y al comercio una gran parte del personal que pulula por nuestras universidades en busca de un título que nada produce”.⁹

1.3.- Os carreiras superiores

A ninguém lle poderá parecer estranho que, com estes procedimentos educativos, mui poucas mulheres tivessem acceso à Universidade. Sabemos, isso si, que se podiam matricular, porém se logravam acabar a carreira, o grande problema que se apresentava era poder exercê-la.

Nem o ambiente social nem muito menos as leis estavam do lado da mulher estudante, só a imprensa liberal acode novamente em ajuda das reivindicações femininas e denuncia o trato que recebiam aquelas que se aventuraram pola difícil senda de intentar exercer a sua profissão:

“Las costumbres en vez de corregir las leyes les dan mayor fuerza. Una mujer médico repugna; una mujer notario produce risa; una mujer abogado sorprende.”¹⁰

A imprensa em geral lamenta este estado de cousas e compara a situação coa dos países europeos, onde exercem muitas mulheres médicas, especialistas em ginecologia ou em pediatria, que desempenham com dignidade o seu papel e que mesmo dam umha maior confiança às clientas, as quais diante de um médico ocultariam por vergonha muitos dos seus malestares.

Por desgracia esta vez nom se espalhou o exemplo estrangeiro, como demostra o sucesso que a seguir relatamos. Estamos no ano 1881 e várias senhoritas acabavam de terminar os estudos de Medicina, motivo polo qual o Conselho de Instrução Pública se reuniu para deliberar se podiam ou nom exercer as suas carreiras.

A deliberação foi contrária às justas aspirações destas recém licenciadas, aludindo a razons que nom deixaram convencidas nem às interessadas nem muito menos à imprensa que considerou o ditame próprio dum país com evidente atraso intelectual.

9 “Síntesis de nuestros artículos sobre la enseñanza técnica”, *Diario de Lugo*, Martes 6 de Diciembre 1881.

10 “La mujer”, *Diario de Lugo*, Domingo 27 de Noviembre 1881.

“Sería dar una pobrísima idea de nuestra cultura, creer que la mujer debe sólo dedicarse a los oficios que lleva consigo el gobierno de la casa. De ser así comencemos por prohibir que las mujeres sean literatas lo cual sería más acertado que privarles de ejercer carreras cuyos estudios hayan realizado con aprovechamiento, que al fin ésta es una semilla llamada a producir legítimos frutos y por el contrario la literatura es perjudicial en varios aspectos.»¹¹

Do citado tira-se a conclusom de que era preferível umha mulher advogada ou médica que literata, e se apesar de todo houvo literatas insignes, por que nom havia de haver advogadas hábeis e médicas inteligentes?. Ademais cafa-se no paradoxo de deixar que se matriculassem para logo impedir que exercessem.

O assunto deveu resultar mui contestado, já que dias depois o mesmo Conselho torna a reunir-se para o mesmo fim. A imprensa tomou esta vez como modelos a Dona Emília Pardo Bazán e a Conceiçom Arenal, para denunciar de novo a resoluçom do citado Conselho.

“Si reconocemos y consideramos a tan eminentes representantes del bello sexo, no podemos negar las condiciones y aptitudes de éste para ocuparse de cualquier ramo de conocimientos en que el hombre ejerce su actividad.»¹²

Porém, apesar dos esforços das mulheres e da imprensa liberal, havia de passar ainda algum tempo antes que a sociedade aceitasse ter nas suas filas mulheres licenciadas em Medicina, e nisto notamos umha nova contradiçom, já que as enfermeiras si eram mui apreciadas e resultaria bastante lógico pensar que houvesse mulheres interessadas na profissom sanitária que quigessem ir mais alá e ampliar os seus conhecimentos médicos, mas a lógica nom funcionou nesse momento e a mulher deveu esperar por melhores tempos para exercer carreiras profissionais de grau superior.

1.4.- Umha educaçom para o casamento

Despois do dito, nom é difícil deduzir que umha educaçom assim posta, empurrava as mulheres cara ao casamento, mas, que procuravam as moças casadoiras nos seus possíveis maridos?, amor, filhos, companhia?. Pois nom, reconhecemos que esta rotunda negativa pode talvez romper muitos esquemas, mas a mulher do século XIX de romántica só tinha a etiqueta e o que buscava no casamento era principalmente umha segurança económica.

A imprensa protestou reiteradamente perante este espírito mercantilista das mulheres contemporâneas, porém temos que reconhecer que nom havia exagero algum nas suas declaraçoms, como o prova o resultado do inquérito recolhido nas páginas de

11 Assina A.J.P. “La mujer y las carreras profesionales”, *Diario de Lugo*, Viernes 10 de Mayo 1881.

12 *Diario de Lugo*, Domingo 15 de Mayo 1881.

El Diario de Lugo em 1899. Nele fazia-se a seguinte pergunta: “¿Cual es, en opinión de Vd., el matrimonio que más garantías ofrece de felicidad: el matrimonio por amor o por interés?”.

As respostas som do mais variopinto, porém as senhoras inclinam-se claramente por umha sólida posição económica. Algumas consideram que o casamento nom deveria ser umha operação mercantil, mas os sentimentos mudam ao longo do tempo e respondem à pergunta com...segundo e como. Outras julgavam que a pergunta ofendia. O matrimónio por interesse é imoral e anti-cristão. Porém já dixemos que as mais se inclinaram por um casamento interessado, pois o mesmo que os trovadores medievais consideravam que o matrimónio era a tumba do amor, e se este falha, queriam ter quando menos um bem-estar económico que lhes garantisse umha existência aprazível e tranquila.

Visto isto, nom podó deixar de transcrever dous dos testemunhos polo interesse que suscitam. No primeiro a dama em questom fai umha curiosa comparação entre a instituição matrimonial e umha mesa adornada para um convite:

“Aunque la comparación pueda parecer prosaica dirá que a mi juicio el casarse viene a ser como sentarse a la mesa de las existencias. Ahora bien, si una mesa adornada con flores ofrece un aspecto decorativo, nada vale si después no se sirven sustanciosos platos. Y entre platos sin flores o flores sin platos prefiero lo primero. Y como en un casamiento puramente por amor solo veo flores ... prefiero un casamiento por interés.”

A segunda, com umha desenvoltura digna de umha estudante de economia do nosso século, mesmo chega a fazer estaística:

“De mis observaciones personales se deduce que de cada diez matrimonios por amor, siete concluyen en indiferencia más o menos pronunciada y otros por declarado aborrecimiento. Mientras que por cada diez por interés hay tres que producen consortes enamorados al cabo de cierto tiempo; otros tres en que se desarrolla progresivamente la simpatía; otros tres que continúan en el estado de amable indiferencia del primer día y uno que termina con la separación. De estos cálculos saque Vd. la consecuencia que le parezca.»¹³

Diante de tam autorizada opinião, que mais podemos dizer?, o mesmo assinante acaba o artigo pasmado perante tal seguridade e decisom

E já mudando em parte de tema, daremos umha pequena mostra das profissões mais cotizadas à hora de pensar no casamento, entre as quais se encontravam como mui atraentes as liberais: advogado, engenheiro, médico, grande industrial, notável escritor ou, como hoje em dia, odontólogo, ainda que algumas senhoras nom se importariam nada de ser a companheira de um operário sempre que este fosse

13 Juan Buscón, “El problema del matrimonio”, *Diario de Lugo*, Lunes 30 de Enero 1899.

qualificado; enfim, todo menos um marido sem ofício nem benefício, o que mostra que as heroínas de certas novelas românticas e a visom que Mesonero Romanos dá no seu artigo *La niña romántica* nom deviam estar mui conectadas coa realidade, pois a mulher decimonónica demostra ser do mais assisada e prática.

Quanto aos defeitos ou vícios que mais lhes repugnaria encontrar, responderom que borracho, jogador, embusteiro, infiel e hipócrita, e, a ter “hobbies», prefeririam que fossem de índole artística. doméstica ou mercantil, estas últimas “porque son las más productivas”. Nova nota para corroborar que as senhoras da época tinham os pés bem postos na terra.¹⁴

Assim que podemos concluir que se os homes nom gostavam das mulheres coquetas e vás, as damas tampouco queriam saber nada de petimetres sem substância. Um eloqüente soneto sobre este particular dissipará todas as dúvidas, se é que depois do dito ainda fica alguma.

“Aborrezco de todo corazón
 (esto en primer lugar), a un figurín,
 me abrumba y me fastidia un parlanchín
 menguado de caletre y de razón.
 Me asustan las bravatas de un matón
 la alegría de un necio me da esplín;
 y compadezco al pobre zarramplín
 que a si mismo se juzga un Salomón.
 Me carga el que las echa de truhán,
 el que habla de su alcurnia y de su tren,
 y el que las inflas gasta de un sultán.
 Y solo pido como inmenso bien
 que a todos estos que nombrados van
 Dios los confunda para siempre amén.”¹⁵

2.- Mulher e trabalho

Em geral, pode dizer-se que a imprensa da 2ª metade do séc. XIX apoiou entusiasticamente a ideia de que a mulher sáísse do lar familiar para desempenhar um trabalho acorde coa sua preparaçom. Reconhecia abertamente que entre nós era onde mais atrasado estava o tema da educaçom e das reivindicaçoms femininas e considerava já um tanto antiquada a postura daqueles que pensavam que a mulher só devia atender os labores próprios do seu sexo.

14 “Preguntas a las solteras”, *El Eco de Santiago*, Jueves 23 de Diciembre 1897.

15 Assina M.P.D en *La Aurora del Miño*, Viernes 12 de Julio 1857. Suspeitamos que as siglas bem poderiam encobrir o nome de umha dama, pois eram freqüentes as colaboraçoms femininas neste jornal.

E ainda ia mais longe: o trabalho honrado seria o único meio para tirar as mulheres da miséria e apartá-las do vício, e a única solução para que solteiras e viúvas se pudessem manter a si próprias e aos filhos; além disto, havia que buscar para o sustento outros labores que nom estivessem relacionados coa agulha, já que como costureira a mulher só recebia um jornal mesquinho de 4 ou 5 reais por dia, enquanto os homes triplicavam ou quadruplicavam esta retribuição.

“El medio más eficaz, sin embargo, de arrancar a la miseria y al vicio a muchas mujeres que no poseen bastante primor para trabajos lujosos, si así cabe decirlo, de aguja, y ven con profundo desaliento que el trabajo vulgar de costura apenas da para comer, es procurarlas otros medios lícitos de ganarse la vida que estén en armonía con las fuerzas y facultades de la mujer”¹⁶

O importante era nom fechar as portas trás as quais umha mulher pudesse achar um trabalho honrado e bem retribuído. Nom cabe dúvida que esta atitude positiva do jornalismo galego deveu, dalgum modo, contribuir ao acesso da mulher a postos de trabalho que até entom nom podia nem sonhar. Apesar disso o caminho que conduzia fora do lar estivo semeado de nom poucos receios e suspiciás que a mulher tivo que vencer para conseguir a sua plena incorporação ao mundo laboral. Novamente a imprensa vai recolher nas suas páginas as dificuldades principais que a sociedade alegava no tema do trabalho feminino. Tais dificuldades eram de ordem moral e económica basicamente, e a seguir vamos ocupar-nos de comentá-las um pouco.

Um primeiro obstáculo com que tropeçava a que pretendia sair do lar era o medo a que, fora da protecção familiar, a senhora ou senhorita em questom pudesse deslizar-se por extraviados caminhos. Este medo mesmo chegou a ser obsessivo e houve quem considerava a pintura e a poesia como actividades perigosas para a pureza da mulher; a primeira porque exigia conhecimentos anatómicos, e a segunda, porque a mulher podia expressar com demasiada veemência os seus sentimentos, cousa que tampouco era demasiado conveniente. A música era a única arte que a mulher podia praticar sem menoscabo da sua virtude e ademais os mesmos anjos avalavam esta actividade, já que eles também se dedicavam à música.¹⁷

Sem chegar a exageros, como o do parágrafo anterior, a imprensa também compartia este fervente desejo de que as damas nom se perdessem por procelosos caminhos. Um artigo sobre as mulheres galegas que emigravam deixa ver às claras que compartilhavam com acréscimos esta preocupação social.

Segundo parece, havia já algum tempo que a imprensa vinha denunciando as terríveis condições em que emigravam as galegas da parte oriental de Galiza e as asturianas da zona ocidental. Sem instrução e sem saber os perigos que as espreitavam, lançavam-se a fazer esta viagem a ignotos países esperando encontrar neles a terra de

16 “Trabajos para la mujer”, *El Diario de Lugo*, Martes 31 de Julio 1883.

17 Godó, Francisco Javier: “La mujer y el arte”. *El Eco de Santiago*, Miércoles 22 de Septiembre 1897

promissom. Quando chegam a eles, venhem-se abaixo as suas ilusons e só lhes resta a miséria e a escravitude ou converter-se em “mercancia humana”, acabando os seus dias em lupanares.

“Ciegas completamente, - en el sentido moral de esta palabra-, sin instrucción alguna, sin la menos noción de lo que es el mundo, desconociendo tanto los peligros a que la mujer está expuesta en su viaje por el proceloso mar de la vida, como los lejanos países a que las arrastra su ambición”.¹⁸

No entanto, apesar do louvável interesse pola mulher emigrante, o leitor nota que o que realmente preocupa nom é a injustiça social que supom ver-se umha mulher no drama de ter que abandonar a sua terra, senom que prima quase unicamente o problema moral, nom se apontando nem umha só ideia para estas pobres mulheres nom terem que recorrer à emigraçom.

Ora bem, ainda que a imprensa denunciava abusos como o comentado no párrafo anterior, o normal era que restassem importância ao feito de terem que trabalhar em conjunto homes e mulheres. Elas coa sua correcta conduta iriam desfazendo aos poucos estes prejuízos, e os jornais, pola sua parte, nom perderom oportunidade de apoiar as mulheres trabalhadoras. Nom havia por que ter medo de que se embrutecessem nas fábricas por tratar lado a lado cos operários, polo contrário talvez encontrassem entre os seus companheiros um marido acorde coa sua classe social, e, deste modo, nom iria pôr os olhos noutros homes para os quais só seria um objecto sexual. Quanto ao trabalho em oficinas e caminhos de ferro, ainda há menos que temer, pois a experiência já se realizara no estrangeiro com óptimos resultados.

Porém, esta foi a menor das dificuldades com que tropeçaram as mulheres no seu acesso ao mundo laboral. As que a seguir comentamos resultaram e ainda resultam de mais difícil soluçom:

a). Eis umha questom do mais espinhoso e que deu lugar a um senfim de artigos publicados nos distintos jornais da época. A polémica pode reduzir-se à pergunta seguinte: se a mulher sai da casa para defrontar umha vida laboral igual que a do home, quem se ocupará dos quefazeres domésticos?, quem atenderá os filhos?. Problema este evidentemente grave e de difícil soluçom pois atingia a umha tam importante necessidade social como é o cuidado e atençom à família.

Ora bem, se era certo que praticamente todas as opinions concordavam em que a mulher devia melhorar a sua educaçom, notamos que o feito de trabalhar fora do lar despertou bastantes reacçoms em contra, temerosas as mais delas de que o abandono da casa por parte da mulher trouxesse consigo a desintegraçom do grupo familiar. Vemos ademais que este problema se mistura com outro nom menos grave: a educaçom feminina, da qual já falamos no primeiro parágrafo.

¹⁸ “Mujeres que emigran”, *El Diario de Lugo*, Jueves 18 Enero 1883.

Com efeito, se à mulher se lhe dava umha formaçom ciéntifica e técnica similar à do home, o desempenho das suas obrigas laborais absorveriam todo o seu tempo e as suas energias e descuidariam os seus deveres domésticos. Daí que a instruçom da mulher deva estar aplicada a que poda realizar melhor os seus “naturais deveres”, que basicamenté eram de índole doméstica. Como exemplo citaremos os conselhos que se davam desde as páginas de um conhecido jornal de Lugo.

“...Limitaos a educarla de la manera que más eficazmente contribuya a su cumplimiento, y no trateis de variar el orden natural que es invariable.”

“Reformad su educación, pero no la eleveis a tan alto grado que produzca una perturbación social, consumando el gran crimen de la destrucción de la familia, a donde llegaremos por ese camino.”¹⁹

Perante esta polémica, tampouco faltou algum que outro jornal liberal que intentou quitar lume, e, sem restar importância ao assunto, manifestou que continuavam sem ver excessivos problemas no acesso ao trabalho de mulheres casadas ou viúvas com filhos já crescidos que nom necessitassem de modo tam absorvente a sua presença na casa, nom obstante as opiniões em contra foram muito numerosas.

Assim pois, esta foi, e ainda é, a pior dificuldade que tivo que encarar a mulher para conquistar a sua emancipaçom. Aspecto este ainda hoje nom totalmente resolvido, já que algum sector da sociedade continua a perguntar-se se convém que as mulheres trabalhem fora ou nom. Mas passemos a expor a seguinte questom que também provocava os receios do sexo oposto e esta vez por motivos tam sérios como os económicos.

b). Atrevemo-nos a afirmar que coa entrada da mulher no mundo laboral, mais de um home viu aí umha possível fonte de conflitos por causa da competência entre os dous sexos. De feito começaram por levantar suspicácias entre os trabalhadores sem emprego.

“En las imprentas hallarían trabajo lucrativo si se instruyeran en el mecanismo del oficio, que no les seria difícil; mas el exceso de operarios que se ven sin colocación dificulta esta idea, la cual seria mirada como un indicio de desfavorable competencia”²⁰

Talvez fosse por este motivo que muitos pensavam dever trabalhar a mulher unicamente no caso de necessária a sua presença, como por exemplo em labores agrícolas onde há temporadas em que todos os braços som poucos, mas no caso de haver homes suficientes, nom seria conveniente que a mulher trabalhasse.

¹⁹ Prado y Castillo, Federico, *op. cit.* em nota 2.

A mulher deveu pois armar-se de paciência e ir convencendo aos homes de que elas nom eram um perigo para o seu futuro laboral e económico, que era independente do feito de elas trabalharem ou nom.

Assim se foi abrindo passo aos poucos no mundo laboral, forçada as mais das vezes por aprémios económicos. Prova disto é que a imprensa intentava já promover a criaçom de estabelecimentos onde se cuidasse os pequenos enquanto as suas mais estivessem a trabalhar. Concretamente *La Voz de Galicia* pede ao município de A Corunha que seja construída umha “casa-cuna” para os filhos das trabalhadoras da fábrica de cigarros daquela cidade, obra social que resultava, a juízo dos jornalistas, de tanto interesse como construir os esgotos ou o matadoiro.²¹

2.1.- A mulher nas oficinas. A mestra

Vimos em anteriores apartados que um amplo sector da sociedade nom tinha inconveniente em que a mulher desempenhasse trabalhos compatíveis coa “debilidade das suas forças” e que nom prejudicassem o seu pudor. Se agora nos perguntamos que trabalhos se consideravam mais adequados para as mulheres, parece haver um certo consenso social cara aos relacionados com oficinas e coa docência, e sendo precisamente neles que a mulher começou a irromper no mundo laboral.

Noutros países europeus como a Inglaterra e a França existiam já muitas mulheres empregadas em escritórios e caminhos de ferro, como guarda-barreiras ou vendedoras de bilhetes, e a experiência chegara até aqui avalada polo êxito mais clamoroso. As “ladies” inglesas cumpriam co seu cometido às mil maravilhas, até tal ponto que se ampliara a admissom de fêmeinas, as quais entravam a trabalhar como empregadas de 4ª categoria, mas que podiam ir ascendendo no trabalho e ganhando mais.

Pois bem, ajudada por esta benéfica influência, as nossas antepassadas foram introduzindo-se nos mesmos trabalhos que as europeias, sendo tam apreciadas como elas nos seguintes ofícios:

- Empregadas de Correios e caminhos de ferro
- Vendedoras de bilhetes
- Contabilidade nos comércios
- Colocaçom de espectadores nos teatros
- Pintura, cerâmica e outras aplicaçoms das artes na indústria
- Tipografia.

20 “El trabajo de la mujer”, *El Regional*, Jueves 15 de Agosto 1898

21 “La casa cuna”, *La Voz de Galicia*, Sábado 28 de Enero 1892.

Assim mesmo achavam trabalho com certa facilidade como vendedoras nos comércios, sobretudo os de tecidos, já que sempre era mais agradável ver trás o mostrador umha agraciada senhorita que um robusto mancebo carente amiúde, naquela altura, de sensibilidade, delicadeza e gosto para atender à clientela.

Porém a mulher tivo que pagar a sua quota por esta conquista. Era certo que se ia abrindo passo no mundo laboral, mas nom por motivos de justiça social, senom por motivos económicos ao fazerem o mesmo trabalho que os homes por umha paga bastante menor.

“En todas las oficinas donde se las admite, están peor retribuídas que los varones, cuando dan en cambio mayor cantidad de trabajo: y esta desigualdad ha sido favorable, pues el gobierno y los municipios prefieren, naturalmente, lo mejor, que es al mismo tiempo más barato”.²²

Novamente tivo que armar-se de paciência, conseguir o emprego e mais tarde, desde dentro, lutar pola equiparação salarial. A imprensa apoiou mais umha vez a mulher nesta causa, e mesmo chegou a recomendar que nom se deixassem enganar polas aparências: enquanto estivessem pior remuneradas, nom se podia falar de emancipação feminina.

“No os engañen los que dicen que estáis emancipadas, porque mientras se os escatime la remuneración del trabajo y la ilustración, que es el pan del espíritu, habrá razón para compadeceros”²³

Capítulo à parte merece o papel da mulher na docência, pois toda a sociedade estava convencida do seu benéfico influxo até ao ponto de que praticamente o corpo docente estava em maos femininas. De feito o trabalho casava mui bem coas mulheres já que exigia pôr à prova as mesmas virtudes que se pediam para outras facetas da vida: paciência, espírito de sacrifício e desde logo nom aspirar nunca a que os seus esforços fossem agradecidos.

Tratando-se de algo tam importante como a educação dos meninhos, a sociedade reconhecía que havia que estimular as professoras para que cumprissem bem co seu abnegado labor e que melhor estímulo que a equiparação salarial cos professores!. Entretanto os jornais faziam-se eco desta justa petição e nas suas página podemos achar alegatos como este:

“La misión de la maestra es de tanta o mayor importancia que la del maestro y nadie puede creer justo que trabajos iguales se premien desigualmente en razón del sexo de los servidores y no se alegue la mayor fuerza bruta ni el mayor talento

²² “Las mujeres en las oficinas”, *El Diario de Lugo*, Viernes 10 de Marzo 1882.

²³ “¡Pobres mujeres!” artigo citado em nota 1.

del hombre, porque ni aquella es necesaria en la enseñanza, ni este es siempre inferior en la mujer”²⁴

Esta iniciativa viu-se entorpecida pola existência dumha lei que regulava o trabalho das mestras e que nom permitia a igualdade salarial,mas esta lei nom afectava às parvulistas e forom precisamente elas as que se beneficiarom da equiparação co soldo dos seus colegas. Enquanto isto ocorria pedia-se no Congresso a modificação da citada lei, projecto que apoiarom alguns deputados.

3.- Conclusons

Chegados já ao remate deste trabalho pensamos estar em posição de extrair algumas conclusons sobre o que foi a vida da mulher na segunda metade de séc. XIX.

Em primeiro lugar cremos que esta época marcou sem dúvida umha etapa de despegue para a mulher. As múltiplas polémicas que suscitou a sua educação e a ideia de que esta era má e pouco acorde cos tempos que corriam assim o acredita. Por outra parte os numerosos artigos que tivemos a oportunidade de encontrar, assinalam às claras que a sociedade estava preocupada polo tema e que reconhecia o injusto da situação e a necessidade de umha mudança no sistema educativo feminino.

Ora bem, como se havia de produzir?. Polo geral, ainda que se proclamasse que a mulher era o motor da civilização e que se exaltasse como nunca o seu papel de mai e educadora dos filhos, umha parte mui considerável da sociedade nom se atrevia a dizer abertamente que devia educar-se igual que o home, basicamente por medo. Um imenso medo a que, sem a sua presença, se desintegrasse a família (medo que compartilhavam homes tam preclaros como Mariano José de Larra), a que se perdessem moralmente, e também, cumpre dizer-se, a que pudesse fazer sombra intelectualmente, daí a procura dumha educação feminina que nom tivesse convergência coa dos homes e que se orientasse basicamente cara aos deveres domésticos.

Apesar de todo um sector mui amplo da imprensa apoiou a mulher na maior parte das suas reivindicações: direito ao trabalho, a exercer carreiras superiores, ao voto, e mesmo alentou a ideia da equiparação salarial cos seus companheiros de trabalho. É certo que talvez se pecasse nalguns momentos de excessivo paternalismo, mas nom se deve ver nesta atitude má fé.

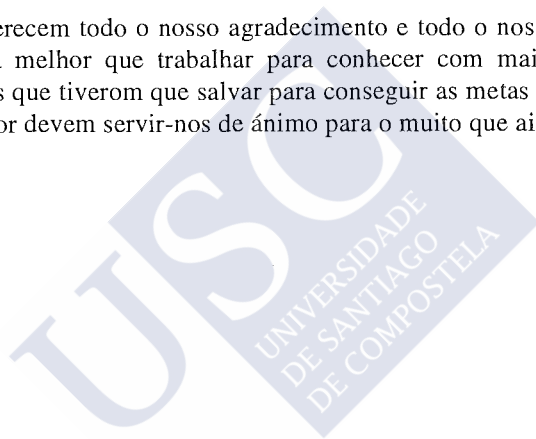
Por outra parte, as nossas compatriotas daquela época deverom lutar, e muito, para ser merecedoras das liberdades que aos poucos iam conquistando. Como vimos, nom houvo a mais mínima queixa quando se iniciou a experiência co-educativa, e também deverom ser mui cumpridoras e responsáveis nos trabalhos que a sociedade

24 E.D. “La educación de la mujer y el porvenir de la maestra”, *El Diario de Lugo*, Domingo 18 de Febrero 1883.

lhes permitiu desempenhar, cousa que nom chama a atençom, já que as mulheres do séc. XIX revelam-se como mui sensatas e práticas.

Todo o anterior indica que se deu um grande passo em direcçom à emancipaçom feminina, ainda que era muito o trabalho que ficava por realizar. Nom obstante, pensamos que a mulher do séc. XX deveria voltar a vista atrás alguma vez e agradecer a estas esforçadas antepassadas todo o seu quefazer. Elas forom as pioneiras das liberdades femininas e a situaçom actual devemo-la à sua paciência e tesom, e por isso nom se pode falar dos logros das mulheres deste século sem antes conhecer a tremenda luita que as do séc. XIX sustiverom para conseguir uns direitos que hoje parecem de sempre.

Polo dito merecem todo o nosso agradecimento e todo o nosso respeito, e, para demonstrá-lo, nada melhor que trabalhar para conhecer com mais profundidade os múltiplos escolhos que tiverom que salvar para conseguir as metas que se propunham. O seu tesom e valor devem servir-nos de ánimo para o muito que ainda resta por fazer.



A POLÉMICA FEMINISTA NA GALIZA. MARIA VINYALS E MARIA BARBEITO

AURORA MARCO
Universidade de Santiago

Introdución

Entre os debates ideolóxicos e políticos que se produciron na Galiza entre 1846-1868 o historiador Barreiro Fernández situa o debate sobre o feminismo ao lado de outros grandes temas como o capitalismo e a súa crise, a estrutura agraria de Galiza, a polémica sobre a emigración, o debate provincialista, etc. e considera que “en momentos en que un sector da sociedade ten conciencia de que o traballo é unha unidade de valor... é lóxico que se concebise o papel da muller dende unha perspectiva utilitaria”¹. Con efecto, o debate sobre o feminismo irrompe con forza na prensa galega do XIX e comezos do XX: a educación da muller, un dos asuntos máis reiterados, a emancipación, o dereito ao sufraxio, a dedicación à escrita, son temas asiduos nas páxinas de revistas e xornais, abordados por homes e mulleres con diversos posicionamentos. E este tema, máis ben diríamos esta polémica, plantexa-se non só a nivel de artigos de opinión ou ensaios senón tamén como tema a debater en Liceos, Ateneos, Centros de Cultura, Círculos e Asociacións Femininas. Barreiro, no traballo citado en nota 1, refírese a unha etapa que abranxe 22 anos. Mas o debate continuou na prensa decimonónica e cada vez con maior intensidade, a xulgar polos numerosos textos que temos achado sobre o particular.

Carecen de rigor as afirmacións segundo as cuais a polémica feminista en Galiza é practicamente inexistente no século XIX e comezos do XX. Unha análise e pescuda sistemática dunha boa parte da prensa desta etapa non permite seguir mantendo estas afirmacións como tampouco que a participación da muller na citada polémica foi

¹ Barreiro Fernández, X. R., “Debates ideolóxicos e políticos entre 1846-1868”, *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, tomo III, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago, 1986, p. 356-370.

excepcional e practicamente limitada aos casos de Rosalía, Emília Pardo Bazán e Concepción Arenal, pois Virginia Felicia Auber, Sofía Casanova, Concepción Sáiz, María Barbeito, Mercedes Tella, Hipólita Muíño, Elvira Novo, Carme López-Cortón Viqueira, Enma Calderón, María Vinyals, Filomena Dato, Blanca Calvo, Corona González, entre outras, teñen-se ocupado deste tema en artigos, discursos ou conferencias.

O tema suscita interese e, por veces, adopta un ton polémico que se manifesta através das réplicas de determinados xornais que responden às opinións manifestadas en outro meio xornalístico². Embora as opinións sexan encontradas e adopten distintos matices e posicionamentos, perfílan-se dous tipos de argumentacións a respecto da polémica posta a debate:

1) A que defende o papel tradicional da muller, a súa continuidade como “anxo do lar”, para non alterar o curso da “natureza”, porque a grandeza da muller radica na súa dedicación ao cuidado dos fillos e da casa. Ese —di-se— é o seu verdadeiro triunfo. O seu papel na sociedade non debe comparar-se ao do home que ten maior capacidade. Ela debe consagrar-se à familia.

A dialéctica que se establece é moi curiosa porque os defensores desta idea acoden, inclusive, a argumentacións de tipo teolóxico-bíblico e fisiolóxico. Argumentacións deste teor: o estudo implica traballo e fatiga. Deus castigou o home con fatiga e traballo. Entón a muller, como non foi castigada por Deus, non pode fatigar-se nen traballar³. Os argumentos de tipo fisiolóxico son tamén moi “ilustrativos”: a muller ten os seus órganos orientados cara o sentimento e o amor. A muller é un “sensível electróforo”, quer dicir, un feixe de nervos dispostos para o sentimento. O seu cerebro non ten os abultamentos da parte inferior e superior que é onde está situada a capacidade para a reflexión e o estudo. Por iso non é lóxico que a muller estude⁴.

Cumpre dicir, non obstante, que dentro deste grupo de persoas que opinan así, surxen algunhas voces que avogan pola educación da muller, mas trata-se de unha educación denominada “de adorno”, que non faga esquecer a misión fundamental que ten: filla, nai e esposa. Entre estas voces figura a dalgunhas escritoras como Sarah Lorenzana que, através das páxinas de *El Angel del Hogar*, revista que dirixia ela própria en Pontevedra e que tivo curta vida, insiste nestes argumentos tan reiterados, por outra parte.

2) Unha segunda argumentación, minoritaria, considera que a muller ten o papel fundamental na sociedade e nos procesos de transformación. Por iso a súa

² Este é o caso, por exemplo, dun artigo publicado na *Revista Compostelana*, “La mujer y la sociedad” (1876), artigo que asina M.C. que provoca a resposta desde as páxinas de *El porvenir*.

³ Discurso de Pelayo Catoira pronunciado en “El Ateneo” que cita Barreiro Fernández no traballo a que facemos alusión en nota 1, p. 367.

⁴ *Ibidem*. Estas argumentacións son do médico Ramón Pérez Costales.

instrución, a súa saída ao mercado do traballo, a súa emancipación, son aspiracións mui lexítimas que hai que apoiar, porque o binómio fogar+traballo non é excluinte. Nun primeiro momento salientan os traballos que teñen a ver coa educación. Despois van xa aparecendo outros temas, como o do sufraxio feminino, defendido —ou combatido— desde as páxinas dos xornais. Mas a idea de que a muller, como dicía desde a *Revista Compostelana* Xoaquín Madolell, naceu para algo mais que “sierva de los bosques y tórtola de la enramada”⁵ vai cobrando forza.

SANTIAGO PARGA TORREIRO, Catedrático da Universidade de Santiago na inauguración do curso 1870-71 pronunciou un discurso sobre «El sufragio popular» e falou de que a exclusión do voto feminino non se podía suster do ponto de vista científico, porque é un dereito inalienábel da muller⁶.

Estes posicionamentos, irónicos e crispados por veces, outras mais temperados, son un claro exponente da retórica decimonónica que apresentaba a muller con todos eses estereotipos, difíceis de alterar.

Non podemos, por razóns de tempo, deter-nos na súa lectura, embora no texto escrito da ponencia figurará en ANEXO unha amostra abondo representativa. Alén diso, esta Introducción ten a finalidade de ilustrar e, sobretudo, contextualizar a época en que comezan a bulir unha serie de mulleres galegas que, através das súas actividades e mui mediatizadas, cremos, polo ambiente que se palpa, adoptan unha postura claramente reivindicativa e, mesmo con contradicións (de que non se liberou nen a mesma Rosalia), pasan a ser pioneiras do feminismo en Galiza desde distintas ópticas porque tamén a súa ideoloxía era distinta, ao igual que outras mulleres do resto do Estado, con algunhas das cuais mantiñan lazos amistosos as nosas escritoras.

Entre aquelas mulleres galegas ocupamo-nos nesta ponencia de dúas figuras importantes, nadas as dúas no XIX, con intensa e brillante traxectoria no XX. As dúas foron mulleres mui destacadas: María Vinyals nas súas actividades públicas como conferencista e escritora e María Barbeito na súa vida profesional centrada no campo da pedagogía e da socioloxía e tamén como escritora.

María Vinyals

É unha das escritoras nadas no XIX cuxa existencia pasou practicamente desapercibida. Dela coñecemos a súa orixe e procedencia social e podemos «reconstruír» —até 1919 que marcha a vivir a Cuba— algunhas etapas da súa vida através da actividade pública que desenvolveu como escritora, conferencista e muller destacada en círculos sociais e culturais (tertulias, salons, etc.)

Pertencia a unha familia aristocrática: era sobriña do Marqués de la Vega de

⁵ “La mujer y la ciencia” en *Revista Compostelana*, nº 20, correspondente ao 24/2/1877.

⁶ Parga Torreiro, S., *El sufragio popular*. Discurso lido na inauguración do curso 1870-1871 na Universidade de Santiago.

Armijo e de Mos, que foi o que a introduciu nos ambientes a que facemos referencia, onde, segundo os comentaristas, axiña se converteu «na alma e engado delas»⁷. Naceu o 14 de agosto de 1875 no castelo de Mos, en San Salvador de Soutomaior, diócese de Tui na provincia de Pontevedra, e foi bautizada no mesmo castelo, tal como refere ela no seu libro *El Castillo de Mos*, onde transcorreu a súa infancia e onde, sendo moi nova, casou con D. Juan Nepomuceno Jordán de Urries y Ruiz de Aranda, Marqués de Ayerbe, de 45 anos de idade. O matrimonio celebrou-se o 25 de xullo de 1896. Aínda que pasaba os veráos neste castelo a escritora residía en Madrid, cidade onde recibeu unha educación esmerada. Muller de grande cultura, coñecía as obras de autores españois e estranxeiros, sendo os seus favoritos Schiller, Musset, Cervantes e Quevedo. Dominaba o francés, inglés, alemán e portugués, feito a que non deveu ser allea a actividade do seu marido como embaixador.

Parece ser que comezou a escribir aos 13 anos os seus primeiros contos mas, como era habitual en moitas escritoras do XIX que non valoraban a súa actividade literaria, queimou toda a súa produción de solteira. O ideal feminino en boga naquela altura non miraba con bons ollos á muller escritora, que transgredía a «norma doméstica»⁸, pois, ao sentar-se a escribir, demostraba ambicións pouco «femininas» e antinaturais. En 1904 publica o seu primeiro libro —e único, que saibamos—, *El castillo de Mos*, un completo estudo histórico da que foi inexpugnable fortaleza. Nel aborda as orixes da casa de Soutomaior, os preitos sustidos polos seus herdeiros, as personaxes que desfilaron pola ilustre casa, o famoso e popular personaxe Pedro Madruga, etc. A escritora declara-se no prólogo, como boa galega, amante da súa terra e deste antigo castelo onde naceu e onde pasou horas felices da súa vida.

A actividade de Maria Vinyals estende-se ao terreno social. Sendo aínda marquesa presidiu o *Centro de Cultura Popular Feminino*, incorporado logo à *Union Ibero-Americana* que tamén presidiria. En 1905, viúva do marqués, casa co sociólogo e urólogo cubano Enrique Lluria Despau, que tivo grande relación con Ramón y Cajal (que lle prologou un libro), con Giner de los Ríos, Unamuno, etc. No castelo de Mos fundou, en 1909, o primeiro sanatório que houbo en Galiza.

Esta etapa da súa vida é especialmente intensa. Formaba parte da intelectualidade feminina do momento. Da súa actividade dá conta a imprensa da época. Preocupada polos dereitos e condicións de vida da muller, Maria Vinyals, que pertencía como o seu home ao Partido Socialista, entra na polémica feminista que, naquela altura, ocupaba as páxinas dos xornais e revistas: escribe artigos sobre o tema e, sobretudo, pronuncia conferencias en diversos foros.

⁷ Refere-se às tertúlias. Danvila, A., «El libro de la marquesa», *Galicia*, revista quincenal ilustrada, Madrid, nº 7.

⁸ As mulleres de clases sociais altas non estaban recluídas na casa, gozaban de maior liberdade e alternaban cos homes en lugares públicos ou en acontecementos culturais. Mas, disto a que se admitise con naturalidade a súa faceta de «escritoras» houbo un longo camiño (Susan Kirkpatrick, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España (1835-1850)*. Col. Feminismos, Ed. Cátedra, Madrid, 1991, p.65-66).

O primeiro artigo que temos localizado é unha resposta a Carmen de Burgos Segui, «Colombine», que lle dirixira unha carta solicitando a súa opinión acerca dos méritos “que abonan à muller para gozar do dereito ao voto”. A revista *Galicia de Madrid*⁹ transcreve o contido da resposta que lle dirixe a «Colombine», destacada feminista, por considerar a aquela —din os redactores— «un voto de calidade no asunto posto sobre o tapete». O texto completo figura no Anexo desta ponencia. En síntese a Marquesa de Ayerbe manifesta que a muller debe adquirir primeiro os dereitos e garantías de que carece. Mentres non chega esse momento, tratar de converté-la en electora e elexíbel, sería como comezar unha casa polo tellado e pregunta-lle a «Colombine» cuais serían os procedimentos máis adecuados para afirmar o terreno en que se ha de plantexar a base da rexeneración das mulleres. Sobre o tema do sufráxio feminino volvería anos máis tarde en outro artigo ao que teremos ocasión de referir-nos.

É evidente que o tema da muller lle preocupa, a xulgar polas conferencias que imparte e os artigos que escribe de que temos constancia: en “Influencia social de la mujer”¹⁰ tras abordar o tema da primeira educación da infancia, conclúe que a muller, que tanta importancia ten na educación dos fillos, debe elevar o seu nivel intelectual porque a rexeneración dun pobo é cuestión de pedagogía; en decembro de 1915 intervéñ na Casa do Povo (supomos que de Madrid) e fala sobre *La mujer compañera del hombre*. O 25 de xaneiro de 1916 pronúncia outra conferencia no Recreo de Artesaos de Pontevedra sobre *El feminismo y la galantería* onde defende a teoría de que debe dar-se à muller unha educación cívica e iguais dereitos que ao home, e expresa a súa convicción de que con iso a muller non perderá os seus engados pois conservará sempre a ternura e a coquetería. Despois describe a súa situación ao longo da Historia e o concepto que inspirou a algúns filósofos notábeis. Un xornal que recolle a referencia a este acto, *Faro de Vigo*¹¹, fala de que fixo a súa presentación en Galiza a escritora galega que é unha defensora dos dereitos da muller. Tamén no Ateneo de Madrid, o 14 de xaneiro de 1919, volveu a falar sobre o tema, agora co título *La carencia de sentido social en la mujer*.

Ao constituír-se en Madrid a *Unión de las Mujeres Españolas*, baixo a presidencia da Condesa del Ter, foi elexida Vicepresidenta.

Perdemos o seu rasto ao trasladar-se a Cuba en 1919. A través da escritora cubana Anísia Miranda¹² recuperamos algúns datos da súa actividade na illa caribeña:

⁹ Número 8, correspondente ao 15/11/1906.

¹⁰ *Galicia*, nº 9, 25 de xuño de 1905 de Buenos Aires, revista que fundara e dirixira a mindoniense M^a de los Angeles Vázquez.

¹¹ De la Fuente, M., “Postal del año 16”. Conferencia de María Vinyals, *Faro de Vigo*, 10-8-1990.

¹² En 1990 o Concello de Soutomaior, ao cumpríren-se os 65 anos da morte de Lluria, organizou unha serie de actos conmemorativos na súa honra (do 8 ao 20 de agosto). Anísia Miranda pronunciou unha conferencia «El gran amor cubano de la Marquesa Roja» e fixo algunhas referencias a esta escritora que hoxe lembramos da que atopou algúns escritos en revistas cubanas (*Faro de Vigo*, 9-8-1990).

un novo artigo sobre o tema que nos ocupa, *El voto femenino*, publicado en 1925 no xornal *La Correspondencia* de Cienfuegos. Nel reivindica a igualdade xurídica para homes e mulleres e reclama o dereito ao voto para a muller. Semella que a escritora considera que, nesta altura, xa están botados os cimentos da casa (os dereitos e garantías que reclamaba en 1906) e xa se podía pedir o voto feminino.

Non abandonou María Vinyals a súa actividade literaria. Pola información de Anísia Miranda tamén se sabe da existencia dalguns textos, estritamente literarios, publicados en revistas cubanas: «El gaitero de Ventosela» e «Una aventura... como hay muchas», que apareceron na *Revista Social* da Habana en 1921. Mas a súa actividade literaria xa se iniciara antes da súa marcha a Cuba. De 1907 data un breve texto (prosa poética) dedicado a Rosalia de Castro¹³. Hai constancia da súa colaboración en *Blanco y Negro*, *Unión Ibero-Americana*, *El Fíguro*, *El Imparcial*.

Seguiremos investigando sobre esta interesante escritora, alcumada a Marquesa Vermella polo seu progresismo, cuxa historia segue parcialmente «oculta».

Incluimos en ANEXO dous textos da súa autoria.

María Barbeito

No primeiro terzo do século XX unha figura de muller sobrancea no panorama cultural galego. Trata-se da coruñesa María Barbeito, pedagoga, socióloga, educadora, escritora, tradutora... Unha muller dotada dunha grande personalidade, cunha importantísima traxectoria persoal e profesional, que se converteu axiña nunha referencia inexcusábel para todas e todos os que apreciaban a súa intensa e constante dedicación à causas nobres: a xustiza, a liberdade, o progreso, a renovación educativa, a educación, a infancia, a defensa dos dereitos das mulleres...

Nacera na Coruña o 2 de marzo de 1880, onde cursou a carreira de Maxistério, actividade profesional que exercería até 1936 e na que alcanzou un enorme prestixio polos seus métodos renovadores. Foi durante moitos anos Directora das Escolas Da Guarda e unha das dez persoas que chegou a Inspectora por aquelas datas. As súas actividades como profesional da pedagogía seguiron unha liña paralela à filosofía propugnada pola *Institución Libre de Enseñanza*: nas Colónias Escolares, nas Cantinas Escolares, na súa viaxe polas escolas de Franza, Bélxica, Holanda e Bruxelas, becada pola *Xunta de Ampliación de Estudios* en 1935, na creación do Museo Pedagóxico, na fundación de bibliotecas de zona para mestres e mestras, etc. sempre aparece o nome de María Barbeito na procura dunha dignificación do maxistério, preocupada en todo momento polo mellora do ensino, defendendo a coeducación, a escola única. Foi unha muller que se adiantou ao seu tempo. Ese talante progresista acarretou-lle mais dunha vez sérios problemas pola incompreensión e a sinrazón de

¹³ *Galicia*, nº 24, correspondente a 15/7/1907.

mentalidades reaccionárias que emprenderon desde as páxinas de tres xornais, en 1912 e 1913, unha campaña de difamación contra a súa persoa¹⁴. En 1936 foi «depurada» o que trouxo como consecuencia a súa destitución de todos os seus cargos, Directora e Inspectora e, inclusive, mestra. Posteriormente, en 1941 procedeu-se à súa xubilación (forzosa).

Alén da súa brillante carreira profesional foi unha escritora mui destacada. Publicou numerosos artigos de contido social e pedagóxico e algúns libros e folletos: *El Esperanto en la actualidad y en el porvenir* (1906), *Mejor ambiente educativo y condiciones que deben integrarlo* (1909), *Niños y educadores* (1913), *La Mujer, antes, ahora y después* (1934), *Breviario humano* (1949, 1974), *La Condesa de Noailles* (1962), *Países y escuelas* (1975).

Colaboradora asídua de xornais e revistas de Galiza, do resto do Estado e do estranxeiro con artigos relacionados coa actualidade mais inmediata ou con temas referidos ao que constituía a súa preocupación: a educación, a xustiza, o benestar social, introducindo un concepto sociolóxico nas obras de beneficencia, lonxe de beaterías e de falsas apariencias.

Afastada obrigatoriamente da súa actividade docente desde 1936, esta segunda etapa da súa vida, até 1970, data da súa morte, é especialmente triste para Maria Barbeito que, non obstante e alentada polos seus fillos, dedica-se a traducir do francés algunhas obras que ficaron inéditas, entre elas *Livre de ma vie* de Ana de Noailles, do que sen embargo se publicou o excelente Prólogo que preparara,¹⁵ e constitúe unha lúcida e interesantísima análise da obra, temática e estilo de Ana de Noailles. Tamén traduciu: *Perros perdidos sin collar* (de Gilbert Cesbron), *El libro de los novios* (de Marc d'Isolin) e *La piedra angular* (de Zoé Oldenbourg).

A pedagoga coruñesa foi unha persoa preocupada polos temas relativos à muller que tiña, por outra parte, as ideas mui claras: a súa propia traxectoria vital así o pon de manifesto. Temos textos en que aborda directamente esta cuestión. Referiremo-nos

¹⁴ Por motivo da fundación da Festa da Flor, en 1912 (que logo se estendería ao resto do Estado), que tiña como finalidade recaudar diñeiro para a creación dun Asilo-Berce que recollería aos fillos de mulleres obreiras, foi acusada de corromper às rapazas que saían à rua «dirixindo-se aos homes sen aquel rubor e santo encollimento que son os seus maiores atractivos». A Festa da Flor, dicía-se, leva en si mesma «o vicio que mata, ou sexa o espírito laico e pagano» porque, alén diso, seguen argumentando desde a reacción e o puritanismo, «non se prestaron a postular as señoritas mais distinguidas e coñecidas e tiveron que botar mao das nenas da Escola Normal e mesmo das modistas». Ao fronte desta campaña estaban *El Requeté*, *Galicia Nueva* e *El Eco de Galicia* que nas páxinas de agosto de 1912 e 1913 atacan a M.B. de forma despiadada porque «só sabe fundar e suster con diñeiro alleio obras laicas». *El Requeté*, chegando a extremos inimaxináveis, incluíu o 17/8/1913 unha esquela a ela dedicada na que se poden ler estes despropósitos: «La señora sectario masónica Doña Herculina Flor de Agosto ha fallecido para siempre el domingo último ante la compasión y desdeñosa sonrisa de las nobles y católicas damas de la aristocracia coruñesa y a consecuencia de los varapalos de Teodomiro y de *Galicia Nueva*, *El Eco de Galicia* y *El Requeté*...»

¹⁵ Barbeito, M., *La condesa de Noailles*, Madrid, 1962.

a dous:

1. En 1907 publica un artigo intitulado *Más equidad*¹⁶, por motivo de promulgar-se un decreto sobre a creación de escolas de adultos só para homes. Alude nel ao descontento que hai nas mulleres pola condición inferior que se lles asigna e aproveita a circunstancia para discrepar do que constitue unha discriminación en función do sexo, porque o decreto prescinde da muller e abandona-a, di Maria, à sua ignorancia. Lamenta a autora o afastamento do progreso a que está habituado o colectivo feminino e queixa-se da indiferenza e a aceptación das propias mulleres que non se imutan diante desta cuestión, afora contadas excepcións. Ao tempo que censura a complacencia das que se dedican só ao seu adorno exterior, pon como amostra do que pode dar de si a cultura feminina a Unión Ibero-Americana de mulleres que daquela estaba iniciando unha serie de reivindicacións (por aquelas datas é posíbel que aínda seguise presidindo a Unión Maria Vinyals).

2. De 1934 data un texto de enorme interese para o tema obxecto de análise. Trata-se dunha conferencia pronunciada na Agrupación Republicana Feminina da Coruña, o día 19 de maio de 1934, logo impresa¹⁷. Tras unhas palabras previas da Presidenta da Agrupación, que presenta a Maria Barbeito como “una de las más eminentes mujeres gallegas de la época actual y una de las glorias más indiscutibles del profesorado español”, a coruñesa aborda o tema, nunha longa exposición —que por razóns de espazo deberemos resumir— que calquer muller, minimamente concienzada ou militante feminista, podería suscever. Despois de analizar a evolución da educación feminina e o que foi o papel da muller desde as sociedades primitivas até a actualidade (à altura de 1934) e a desigualdade das leis que foron feitas —como di— polos varóns, pasa a expor as vantaxes que trouxo consigo a República en relación con temas importantes para a muller, como o divórcio. Nunha segunda parte da conferencia establece de modo claro a capacidade da muller para o disfrute de todos os dereitos sen distincións, defende a igualdade de dereitos dentro do matrimonio, rexeita a dupla moralidade que xulga de diferente forma a varóns e mulleres e, en relación co traballo, defende o seu lugar en todas as profesións. Propugna, en definitiva, un reparto equitativo de funcións, igualdade de retribucións, en harmonía, colaboración e sen rivalidades nen preeminencias, sen desbanca a ningún, só recoñecendo a valía e aptitudes das mulleres.

Alguns destes desexos exprimidos por esta escritora xa se lograron. Outros, seguen a ser, aínda hoxe, asignatura pendente.

Maria Barbeito, «unha selecta mentalidade do feminismo galego» como lemos

¹⁶ No xornal *Adelante*, o 3 de xaneiro de 1907.

¹⁷ Agrupación Republicana Femenina da Coruña, *La Mujer, antes, ahora y después*, conferencia pronunciada por Doña María Barbeito Cerviño, La Coruña, Tipográfica Obrera, Socorro, 3, 1934.

nalgunha referéncia a ela, unha devota arenalista que consideraba fundamental difundir a obra da penalista ferrolá, à que dedica un artigo *Mi tributo* no Centro Obreiro de Ferrol en xaneiro de 1933; que pronúncia un discurso en 1916 na inauguración dun monumento a Emília Pardo Bazán; que encabeza un escrito de 3.000 mulleres para agradecer à doutora e feminista uruguaia Paulina Luisi as súas xestións para honrar na súa terra a Concepción Arenal; que traza a semblanza de Filomena Dato na velada necrolóxica que o Círculo de Artesaos celebrou na Coruña días despois da súa morte; que prepara o recibimento de Maria de Maeztu cando veu pronunciar unha conferencia à Coruña. Signos estes que se poden considerar como símbolos feministas ao igual que a reivindicación da República, que tantas melloras trouxo para o xénero feminino.

A data de 1936 supuxo un grande retroceso nestes avances conseguidos polas fémias, entre as cuais cabe citar a Maria Barbeito polo exemplo que representou a súa vida e a súa obra. O novo ordenamento xurídico supuxo o regreso da muller aos seus papeis tradicionais porque «la única misión asignada a la mujer en las tareas de la Patria es el hogar», segundo rezaba un comentario editorial en *Arriba* (7/6/39) e intitulado *Contra feminismo, feminidad*¹⁸.

En ANEXO figura unha mostra desta escritora relacionada, claro está, co tema desta ponencia.

ANEXO

I. Textos de Maria Vinyals:

1. “El voto de la mujer”, publicado en *Galicia*, revista quincenal ilustrada, nº 8, (15/11/1906), Madrid, 1906.
2. Incluímos tamén un breve texto sobre Rosalia de Castro, publicado nun número dedicado à escritora, en *Galicia*, revista quincenal ilustrada, nº 24, (15/7/1907), Madrid, 1906.

El voto de la mujer

La gentil escritora gallega Excm. Sra. Marquesa de Ayerbe, ha dirigido a la eximia escritora Carmen de Burgos Seguí (*Colombine*), su opinión acerca de los méritos que abonan a la mujer para gozar del derecho del voto, en los términos que encierran la interesante carta que a continuación transcribimos, y cuyo contenido merece leerse por considerarla *un voto de calidad* en el asunto puesto sobre el tapete.

Mi estimada amiga: Me pregunta usted en su atenta carta mi opinión sobre si se

¹⁸ Tomamos a cita de *Condición jurídica y realidad social de las mujeres, Actas de las Cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, 1986, p. 457.

debe o no concederse el voto a las mujeres; pregunta que me sorprende sobre manera, pues jamás me ocurrió pensar que esta cuestión se pudiese suscitar en España, no obstante lo mucho que me preocupa el problema femenino.

Considero que el hecho de otorgar el sufragio á la mujer, solamente podría ocurrir cuando ésta hubiera adquirido los derechos y garantías de que carece, sobre todo en España, y que sólo puede conseguir paulatinamente, a medida que, acrecentando su cultura alcance condiciones de disfrutarlas.

Tratar mientras no llegue este caso de convertirla en electora y elegible, sería como si un arquitecto encargado de construir un soberbio edificio que ofreciese garantías de solidez y duración, prescindiese de los cimientos para comenzar la casa por el tejado.

Y ahora, mi querida amiga, ¿quiere usted decirme cuáles son los procedimientos más adecuados para afirmar el terreno en que se ha de plantear la base de nuestra regeneración?

Sienpre suya afectísima amiga, q.b.s.m.

La marquesa de Ayerbe

¿Unas cuartillas sobre Rosalía Castro?

De Rosalía Castro no se puede hablar brevemente, o mi torpe pluma no acierta a condensar en exiguo trecho cuanto acerca de la notable poetisa ocurre a mi fantasía.

De Rosalía Castro no se puede escribir en prosa, porque esa Galicia, tan fecunda en ingenios femeninos, quiso resumir en una mujer tierna y amante, al par que inspirada, toda la poesía gallega.

La musa de Rosalía vibra en los cantos de nuestras montañas, en esas horas del atardecer impregnadas de melancolía, en que las sombras descienden lentamente por las faldas de los montes, cuando de los humildes hogares esparcidos en el valle se elevan, como una plegaria, tenues columnas de humo, y la campana de la parroquia lanza, melancólica al viento, el toque de la oración.

La musa de Rosalía aletea en el polvo de los caminos con las bandadas de rapaces descalzos y harapientos, de rubias guedejas y azules y luminosas pupilas; baja modesta a llenar su herrada en la cristalina y fresca fuente, y se acompaña en sus estrofas de las conchas y el pandero; susurra en el rumor armónico de los pinares, esmalta las carballeiras y se estremece cuando en las floridas sinuosidades de una corredeira estalla furtivo el beso de dos amantes.

María Vinyals, marquesa de Ayerbe

Madrid 28 de xunio de 1907

II. Texto de María Barbeito

1. Reprodución dalguns trechos da conferencia *La Mujer, antes, ahora y después* (A Coruña, 1934).

“¿Que fue la mujer en la sociedad primitiva, y qué debe llegar a ser en la sociedad perfecta? Para determinarlo es preciso echar una ojeada al pasado —triste pasado— y dirigir luego la vista —consoladora visión— al porvenir. En el presente no nos detengamos apenas: es el momento crítico, el período de transición que nos servirá sólo de línea divisoria para separar lo que se ha caminado de lo que falta todavía por recorrer. Pobres mujeres —y lo digo sin sensiblería— las que pertenecemos a él: con muchas de las trabas, prejuicios y convencionalismos que las antiguas edades amontonaron sobre la vida femenina, como bagaje, presentimos y anhelamos una etapa redentora, de liberación en el buen sentido, de reivindicación completa. Y cuando afanosas corremos a alcanzar esos ideales, la carga de que hablaba hace un momento se deja sentir y desfallecemos rendidas a su peso, quedando en mitad del camino con la tierra de promisión a la vista, cual nuevo Moisés...”

Tanto como en las costumbres es menester poner mano en las leyes, deprimentes casi siempre para la mujer; y en esto no cabe hacer grandes diferencias entre las españolas y las de otras naciones: desde el derecho común alemán, por ejemplo, que consideraba a la mujer menor con relación al hombre, permitiendo a éste que le aplicase correcciones corporales a discreción, hasta el derecho civil inglés que hacía al marido responsable del crimen de su mujer cometido en su presencia, negándole así personalidad moral, y siendo condenado aquél si su mujer o algún *animal doméstico* causaban perjuicio a tercero. Seamos, pues, piadosas y agradecidas con las célebres sufragistas, que tanto alboroto promovieron. Si las leyes oprimen a la mujer, es natural que ésta desee intervención en su dictado para que se suavicen un poco y dejen de abrumarla...

Pero vamos a dejar este tema de las comparaciones siempre odiosas, y en este caso tan manidas, y establecer de un modo absoluto la capacidad de la mujer para el disfrute de todos los derechos inherentes al ser humano, sin distinciones arbitrarias, caprichosas e interesadas. Y convencidas de esa capacidad, quiérase o no se quiera ver por el adversario, y llamo adversario a un reducidísimo número de hombres recalci-trantes en aquellas anticuadas teorías, dispongámonos a prepararnos para merecer individualmente, y para obtener, la plenitud de vida que de aquellos derechos ha de derivarse...

Al hacer esta enunciación de actividades en perspectiva, más amplia para nosotras, no pecamos de injustas: en primer lugar porque no se trata de desbancar al

otro sexo de sus posiciones, sino de equipararnos a él en ejercicio de derechos; además no se olvide la desigualdad contraria absorbiendo los hombres oficios y empleos más propios de mujer: impresores, modistos, dependientes de modas, peluqueros, enfermeros y tantos otros...

Doctrinas de Schopenhauer a un lado, la mujer tiene también grandes empresas que realizar; no debe ser educada sólo para la sumisión y la vida doméstica... Va comprendiéndose, y necesario es penetrar de ello a los incrédulos restantes, que la mujer puede llenar destinos más altos que confeccionar un plato de cocina o remendar una prenda de ropa, sin que tampoco abandone esto por denigrante, que no lo es, al contrario... las fases de la evolución que faltan a la vida femenina han de traerle independencia relativa, ya que completa nadie puede conseguirla en sociedad. Hay que poner a la mujer sobre todo en condiciones de no aceptar marido sino por inclinación natural, por impulso afectivo libre de móviles interesados que aun hoy desvirtúan el matrimonio, dándole carácter de institución de refugio, de una especie de seguro de vida.”

III. Outros textos

Entre os numerosos textos que, desde meados do XIX, foron aparecendo, cada vez con maior asiduidade, nos meios impresos, ofrecemos, a seguir, unha escolma de diferente signo e época, de autoría feminina e masculina, que amostra a forza que tivo esta polémica na sociedade. Por razóns de espazo, e dada a extensión considerábel de moitos deles, seleccionamos aqueles trechos que xulgamos significativos para o noso tema:

1. “Es más natural que el hombre dote a la mujer”, *El Iris del bello sexo*, Santiago, número 13, domingo 25 de xullo de 1841 e continua nos números seguintes:

“Toda la constitución moral del sexo femenino deriva de la debilidad innata de sus órganos: todo está subordinado a este principio, por el cual ha querido la naturaleza hacer a la mujer inferior al hombre: no es mujer sólomente por los atributos de su sexo; lo es en todas las cosas, y hasta en los juegos de su infancia ensaya con su muñeca sus propios sentimientos que la duran tanto como la vida... Por su debilidad conoce la mujer la necesidad de interesar, de amar y de agradar: se dirige siempre al corazón y a él se queja... Su debilidad física, influyendo en la moral, la hace susceptible de aquellas profundas agitaciones y de los halagos más excesivos. En efecto, cualquier cosa ejerce un poderoso imperio sobre aquella organización fina y delicada, y sobre unas fibras sutiles y excesivamente irritables. La misma impresión que apenas puede estremecer los músculos gruesos y robustos de un hombre endurecido en el trabajo, o en las fatigas de la guerra, produce convulsiones en una pobre mujer. Tiranizada por su propia sensibilidad, cede a la pasión antes que obedecer a los consejos de su razón...”

2. Nazario R. de Puzo, “La mujer”, *Galicia, revista universal de este reino*, A Coruña, nº 21, 1 de novembro de 1865:

“Si a través de las épocas y de las distancias nos internamos en los tiempos nebulosos de la historia para conocer la existencia de la mujer, un sentimiento de tristeza indefinible se apodera de nuestra alma. Lo mismo en Roma que en Cartago, lo mismo en la vieja Europa que en los frondosos bosques de la virgen América, la encontramos esclavizada y sujeta a las tiránicas y opresoras disposiciones de una legislación cruel”. (*Comenta despois a situación da muller en distintas épocas e aborda, finalmente o tema da instrucción*): “Estamos convencidos de que todos los estudios, por difíciles que parezcan convienen a la mujer, que según Legouvé, con su organización tan fina y delicada, traspasará en la naturaleza esos velos ante los cuales se detiene nuestra embotada vista... ¿Es justo que clamemos por su educación? No nos cansaremos de repetirlo. La educación de la mujer es del mayor interés para la sociedad, para la familia y para ella misma”.

3. Sarah Lorenzana Couto, “Nuestros propósitos”. Foi a directora de *El Angel del Hogar*, de Pontevedra. No número 1, de 15 de xuño de 1894 escribe isto:

“No tenemos la necia pretensión de erigirnos en maestras de nadie; lo que queremos, sí, es que la mujer salga de esa abyección en que, por desgracia, yace sumida, y ocupe el puesto que de derecho le corresponde en la sociedad. Nuestro propósito es instruir deleitando; divulgar cuantos conocimientos deban adornar a la mujer, contribuir a la obra de su perfeccionamiento moral y material, para hacer de ella, no una entidad sabia, sino una perfecta ama de casa, o una madre cariñosa y previsora... Superior a nuestras fuerzas es la empresa que nos proponemos; pero contando con la valiosa ayuda de ilustrados colaboradores, la emprendemos con fé, deseosas de contribuir, en cuanto esté de nuestra parte, a la regeneración de la mujer, tan digna de consideración y tan deprimida por algunos, que acaso se olvidan de que tuvieron una madre”.

4. Concepción Sáiz Otero, “La mujer en el Congreso Pedagógico”, *La Escuela Moderna*, Madrid, vol. IV, 1893:

“Hombres ilustres hubo que, contribuyendo noblemente al esclarecimiento de los puntos discutidos, hicieron sentir la necesidad de que se eduque a la mujer desarrollando integralmente sus facultades físicas y espirituales. Estos, sin embargo, fueron los menos; los más se declararon resueltos partidarios de que la mujer conserve los encantos con que la adorna la ignorancia. Alegáronse en pro de esta afirmación todos los conocidos argumentos que arrancan de la tesis de que la mujer no tiene otra misión sino la de esposa y madre, presentando, para demostrar que su ineptitud orgánica la imposibilita para el trabajo, hondas consideraciones fisiológicas, que es lástima no se tengan en cuenta para prohibir

las faenas de las planchadoras, lavanderas, layadoras y de otras muchas dedicadas a tareas no menos rudas que las enunciadas. Mas a estos conocidos argumentos no dejaron de agregarse otros novísimos, tal como el de afirmar que “una mujer de carácter tendrá mal genio”, y “que la mujer que contribuya con los productos de su trabajo a sostener la familia, no será sumisa a su marido”; caso en que deben encontrarse todas las mujeres que aportan al matrimonio una dote cuantiosa...”

5. Mariucha, “La última elección. La señora Pardo Bazán”, *La Coruña Moderna*, A Coruña, 1905:

“La injusticia de que ha sido víctima la señora Pardo Bazán en el Ateneo, no es una ofensa a dicha señora solamente. Si como escritora se la hubiese juzgado; si, puesta en parangón con algún ilustre literato, hubiera sido derrotada, la humillación hubiese sido para ella sola. No cabiendo comparación entre su pluma y la del Sr. Fernández Shaw, la negación del puesto que pretendía, es a la mujer, y siendo a la mujer, es a todo el sexo. Conformarnos hoy día con que se nos excluya de todo puesto honorífico, en nombre de una tradición injusta, sería estúpido de nuestra parte. La mujer española es ya suficientemente culta para exigir el puesto que en la sociedad le corresponde, que es al lado del hombre, en todo lo que gane en buena lid. Es preciso que empiece a comprender que su dignidad no está solo basada en la pureza de su sexo, sino también en su consideración de ser racional, inteligente y completo. Así pues, toda española debe protestar de la privación de todo derecho adquirido por el hombre, y mucho más cuando, ya concedido para ella, se alza, con la parcialidad de este caso... La mujer española se queja en privado, constantemente, de la condición en que se la tiene; ¿por qué no lo hace en público? ¿Por qué no protesta contra estos atropellos y estos insultos, como protestó contra *Electra* (malamente) y contra todo asunto que cree hiere sus sentimientos religiosos? La dignidad, el honor, es una religión también muy sagrada, que tenemos el honor de defender. Para defender las cuestiones religiosas tenemos quien nos empuje; para éstas, no; y esta es la causa de nuestra pasividad. Tengamos iniciativas y valor; protestemos ahora y siempre que se nos trate con injusticia”.

6. José Casais Santaló, “Misión social de la mujer”, *Ilustración Gallega*, Vigo, nº 32, 20 de febreiro de 1913 e continua nos números seguintes:

“... Estos innovadores o “radicales feministas” (Posada) separan a la mujer de la vida de familia y en cambio quieren que tome parte en la gobernación activa del pueblo, en la política del Estado, en el desempeño de cargos y empleos de la vida exterior y pública, invocando al efecto para ella una serie de derechos cuya sola enunciación nos causa risa (derecho de sufragio, desempeño de cargos políticos, etc. etc.). El más ligero examen de las condiciones, facultades y poderes físicos y psico-éticos de la mujer vendrá a ponernos en evidencia notoria el error

sustentado por los renovadores. La mujer es débil por su misma constitución anatómico-fisiológica, las funciones propias de su sexo la hacen enferma gran parte de su vida, a pesar de que desafía y sufre sus dolores e inquietudes con más valentía —valga la palabra— que el hombre los suyos, no obstante la inferioridad de su complexión física. Además, el carácter del hombre es firme y soberano, el de la mujer variable, inquieto, muy influído en sus decisiones por elementos extraños, pueriles en su concepción y aún en su esencia la mayor parte de las veces (simpatía, buenas formas, trato amable, etc.). En el hombre prevalece el dominio de la razón, en la mujer el de la sensibilidad... ¿Cómo vamos a considerar apto para el gobierno público y exterior de la sociedad, ni menos para el político del Estado a un ser de estas condiciones?...”

7. G.O.P., “La liberación de la mujer”, *A Terra*, revista do Centro Galego de Córdoba (Argentina), nº 42, outubro de 1923:

La mujer es el alma de un hogar extenso... Sobre ella recae la responsabilidad de su destino. Es grande la responsabilidad de la mujer y magna su función. Preciso es hacer grandes esfuerzos para estar a su altura. Todas las mujeres saben, o a lo menos debieran saber, que la educación que hoy reciben no les proporciona la capacitación para cumplir con su misión. Deben saberlo, para completarla y perfeccionarla... La posición de la mujer es hoy, como ayer, miserable, horrible. Esta posición es falsa y artificial. Siendo falsa y artificial ¿cómo es posible que se haya mantenido en pie tanto tiempo? ... Pero... ¿es que las mujeres deben esperar a que otros vengan a realizar el trabajo que a ellas corresponde? Las mujeres han de pensar que la libertad no es una cosa que se puede conceder o que unos puedan conquistar para los demás... La libertad real, viva, está en vosotras. Empecemos, pues, a buscarla, o lo que es lo mismo, a conquistarla. Ella ha de ser amasada con la savia del cerebro y el fuego del corazón. Ella ha de ser nuestro triunfo.”



EMÍLIA PARDO BAZÁN. VISIÓN DA MULLER GALEGA DESDE AS TORRES DE MEIRÁS

ARACÉLI HERRERO FIGUEROA

Universidade de Santiago

Si yo fuese mujer y natural de esa tierra; si por otras causas no me estuviese mal aceptar de plano lo que mil veces he oído repetir, de que la mujer en Galicia, es lo mejor de la raza, quizá me inclinase a votar con la mayoría... Debo abstenerme y afirmar tan solo que, dejando aparte odiosas comparaciones, sin duda la mujer de Galicia merece un monumento, y que si usted logra elevárselo, habrá pagado bien su deuda al suelo natal, al amado suelo que, por misteriosa ley psíquica, influye hasta en la pluma del escritor y la atrae así como el polo a la imantada aguja.

(Carta de Emilia Pardo Bazán a Don Manuel Casás:
16 de Febreiro de 1895)¹

1.- Introducción

Hai anos, concretamente en 1985, estudámos a Emilia Pardo Bazán como crítica de Rosalía de Castro². O traballo que a seguir expomos ven ser segunda parte que cumpria asumir, dado que sempre estivo muito claro para nós a necesidade de

¹ *Biblioteca de mujeres célebres de Galicia*, t. I, La Coruña, 1895. Cita tomada de J. Paredes Núñez, *La realidad gallega en los Cuentos de Emilia Pardo Bazán (1851-1921)*, Edición do Castro, Sada, A Coruña, 1983, p. 185.

² "Emilia Pardo Bazán, crítico de Rosalía" in *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, 1986, pp. 363 ss. Vid, asimismo, o estudo de J. Paredes Núñez, "Rosalía de Castro y la Poesía Regional gallega" *Ibidem*, pp. 467 ss. Deben considerar-se: B. Varela Jácome, "Emilia Pardo Bazán, Rosalía Castro y Murguía" (in *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. VI, 1951, pp. 420 ss) así como Josette Levy, "Emilia Pardo Bazán y el Regionalismo Gallego" (versión española de Leandro Carré, *Boletín de la Real Academia Gallega*, t. XXI, Decembro, 1973, pp. 58-73).

distinguirnos a actitude de Pardo Bazán de cara ao noso Rexurdimento Literario, e se se quer de cara a Rosalia (que non era, desde logo, para a condessa a encarnación da Terra ou a Maí Galega de que fala, por exemplo, Pimentel), da actitude de cara à muller galega, por antonomasia a muller rural, a muller do interior e a mariñá, a muller moza e a muller casada, sobre todo esta derradeira que Pardo Bazán eleva a heroi, a verdadeira heroína do pobo galego, como imos destacar.

A muller rural, moza ou casada, vai resultar así a auténtica heroína, por vía de ser a única vítima se a confrontamos à viúva rosaliana, viúva de vivo ou morto que, de certo, non lle resulta trágica a Pardo Bazán, o que pode explicar a omisión do libro de «Viudas» cando, aínda que brevemente, e con reticencias, a condessa analiza *Follas Novas*³.

2.- O Corpus

Pilar González Martínez en *Aporías de una mujer*⁴ fala das dificultades para estudar Pardo Bazán, entre elas a enorme extensión da súa obra, os continuos cambios de posicionamento e o pensamento paradóxico e ambíguo.

No que atañe ao obxecto da nosa atención, só totalmente de acordo co primeiro, de aí que, canto à extensión da obra, debamos establecer o *corpus* no que estudar a muller que a Condessa ollá desde as torres da antiga granxa de Meirás.

2.1.- Os relatos rurais-mariñeiros

Centramo-nos especialmente no relato curto, e dentro dos contos atendemos aos incluídos nas seguintes coleccións:

Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)
El fondo del alma. Cuentos del terruño
Cuentos de la tierra
*Cuentos de Galicia*⁵

3 No traballo citado na nota anterior falámos desta cuestión: pp. 370 ss.

4 P. González Martínez, *Aporías de una mujer: Emilia Pardo Bazán, Siglo XXI, España Editores, Madrid, 1988, p. XIII* ("Nota Previa").

5 En ocasións faremos alusión a relatos que consideramos "próximos", aínda que pertezan a outras coleccións. Aconsellamos, por exemplo, ler "El indulto" que, se ben entra na colección de *Cuentos de Marineda* e se situa nun ambiente máis ben suburbial, presenta unha figura feminina central de clase necesitada, mas non propriamente obreira, de certo unha muller cuxa traxedia, drama matrimonial, excede à dificultosa máis non arrepianche vida da muller rural, tan traballada, pero máis dona da súa persoa.

Asimesmo, hai dous relatos que poden considerar-se neste noso estudio: "El voto de Rosiña" e "El Molino", relatos que presentan dúas mozas trazadas con esmero. Ambos relatos pertencen à colección *El Tranvía (Cuentos dramáticos)*.

Os parámetros que nos delimitan o *corpus* están establecidos polo ambiente rural e mariñeiro e a figura feminina protagonista da «anedota» en función, se non de suxeito, polo menos en situación que podemos definir como nuclear.

Por seguirmos a Paredes Núñez e a súa recente edición dos *Cuentos Completos* da Fundación Barrié⁶, debemos incorporar ao elenco o texto «La Gallega» que si aparece noutras moitas edicións, xa desde 1900, desde a primeira edición de *Un desripador de antaño. (Historias y cuentos de Galicia)* até a tamén recente recopilación de Marina Mayoral: *Cuentos y novelas de la tierra*⁷.

«La gallega» non é relato propiamente dito senón artigo de costumes, rexistro, trazado dun tipo, de aí que como tal apareza recopilado nun volume que logo reproduce o diário *El Norte de Galicia* en 1916 (7 de Xullo), xunto con textos e «tipos» trazados por outros autores, como «El cadiceño» de Rosalia, «El codeo» de Valentin Lamas, «La señorita de aldea» de Curros, etc.⁸ e «La cigarrera», da propia Pardo Bazán.

Deste texto «La Gallega» é singular destacarmos que a primeira edición que até o momento localizámos foi nun xornal lucense hoxe na Biblioteca Pública, *Diario de Lugo*, que xa en 1883 incluí o texto nas súas páxinas (25, 26 e 27 de Outubro), reproducindo-o pouco despois, en 1884 (o 4 de Outubro), ano en que se publica no, por todos citado, t. IV da *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*.

Como complemento e ilustración, xa para determinados puntos concretos deste noso estudo, aparte do volume *De mi tierra*⁹, do que aconsellamos detida lectura de «*El Cancionero popular galego*» (pp. 99 ss.), temos na serie de artigos de «La mujer española» (publicados en la *Forthightly Review*, e logo en *La España Moderna*: 1890), concretamente a parte final, «El pueblo», texto recopilado, con outros en: *Emilia Pardo Bazán. La Mujer española*, Edición de Leda Schiavo¹⁰.

6 *Emilia Pardo Bazán, Cuentos Completos*, Edición de Juan Paredes Núñez, t. I, II, III, IV, Fundación "Pedro Barrié de la Maza", La Coruña, 1990 (a edición presenta algun pequeno erro na paxinación) Vid., asimesmo, deste mesmo estudioso e crítico o volume: *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1979.

7 *Tomo I. Selección, introducción, prólogos y notas por Marina Mayoral*, Sálvora, Santiago de Compostela, 1984.

8 *Gallegos pintados por si mismos. Album de Galicia. Tipos, costumbres y leyendas*. Prólogo de Antonio Cirvigo y Vorca.

9 Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1984.

10 Editora Nacional, Madrid, 1976.

Deste volume cumpre considerarmos, asimesmo:

– Pp. 71–112: "La educación del hombre y la de la mujer. Sus relaciones y diferencias". Memoria leída en el Congreso Pedagógico el día 16 de Octubre de 1892.

– Pp. 143–154: "Del amor y la amistad (A pretexto de un libro reciente)". *Nuevo Teatro Crítico*, año II, nº 13, Enero, 1892.

– Pp. 173–195: "Concepción Arenal y sus ideas acerca de la mujer" *Nuevo Teatro Crítico*, año III, nº 26, Enero 1893.

A estes textos incorporámos outro publicado tamén nun xornal lucense , «Para la mujer»¹¹, que non vemos citado nos xa numerosos estudos e comentários sobre o feminismo de P.B. Este artigo confronta feminismo e socialismo, ao que, por suposto, a condesa adica unha das suas diatribas. Non recopilado até agora, vai figurar nas Actas, no apéndice ao noso estudo.

2.2.- Parámetros

Sexa cal for o motivo, a verdade é que estes relatos rurais-marifeiros manifestan maior vitalidade, perdurabilidade, e manteñen aínda hoxe o interese do lector, do lector médio, o lector pardobazaniano, un lector cidadán mais interesado por saber da historia das dúas mulleres de «La hoz» (p. 288: III), por exemplo, que das ridiculeces das dúas mozas de «El dominó de encaje», poñamos por caso (e citamos aquí un relato que localizámos nun diario local, e non achamos recopilado, e relato que, canto ao concepto do matrimonio, se pode considerar)¹²

Deixamos xa aparte o interese etnográfico destes contos rurais-marifeiros, aínda que, desde logo, Pardo Bazán, pese ao que dicía a Machado Alvarez (e sabemos por Gamallo Fierros¹³), era magnífica coñecedora da nosa etnografía¹⁴. Esta será cuestión que algun día abordaremos, e que xa foi tratada por diferentes estudosos como Fráguas a cuxo estudo, para cuestións concretas, remitimos¹⁵.

Insistimos na delimitación de un *corpus*, de relato curto, de espazo xeográfico e «vital» concreto ao que pertence ou no que se ubica o retrato, semblanza, da muller

11 In *Diario de Lugo*, 5 de Mayo de 1892.

12 In *El Regional*, 13 de Marzo de 1897.

13 D. Gamallo Fierros, "Los grandes servicios de la Pardo Bazán al folklore gallego", *El Progreso*, 11 de Julio de 1971. Vid., asimesmo, J. Gallego Tato, "La Pardo Bazán ante lo popular" *El Progreso* 11 de Julio de 1971.

14 A lectura de P. B. exige coñecimento de costumes e tradicións galegos para unha correcta comprensión dos textos, textos que, en certos casos concretos, aconsellamos ler con cautela e cun mínimo, ou mellor máximo, coñecimento da nosa cultura para non sorprender-se de que unha muller que loita cun home non poda considerar-se "marimacho" ou virago, porque a loita, mais que competición ou puxilato (como si o é en "Lumbarada", 204:III) é puro e simple xogo erótico, que a mesma Rosalía reflexa nun dos poemas de *Follas Novas*. E canto a certas figuras da realidade social como a ama de cria, que a autora xa "esperpentizaba" en *Los Pazos de Ulloa* (p. 188) na figura da filla de Felipe o caseiro, e para a que non é condescendiente en "La advertencia" (205:III), cumpre ler canto figura, ou mellor tipo, no contexto social, do que poden ser ilustrativos uns versos da zarzuela *Gran Via* onde se presenta a ama de cria como tirana na casa e dona que tiña ao seu servizo à própria mai da criatura que amamantaba. Non se exemplifique, pois, coa ama a animadversión da condesa para coa muller galega porque a escritora vía aquela institución tan negativa que, segundo parece, rexeitou (Vid. neste aspecto e sobre o orgullo da condesa de ter criado aos seus fillos: *El Eco de Santiago*, 13 de Maio de 1921).

15 A. Fraguas Fraguas, "La condesa de Pardo Bazán y el folklore", *Revista*, Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses, nº 10/11, La Coruña, 1974-75.

rural-mariñeira, obxecto concreto de atención, non considerando de maior interese estudar a muller galega en *Los Pazos de Ulloa* o en *La Madre naturaleza*¹⁶, como se ten feito, porque nese(s) romance(s) nen teñen o papel nuclear, nen a focalización se realiza desde a muller. (Vid. ao respecto do primeiro os estudos de Marina Mayoral¹⁷, e canto ao estudo da focalización, o traballo do profesor Darío Villanueva en *El polen de ideas*¹⁸ onde se analiza este aspecto, destacando-se *Los Pazos* como novela de aprendizaxe, da personaxe «privilexiada», da personaxe de perspectiva predominante: Don Julián).

Canto a cuestións concretas, tampouco se pode xeneralizar aplicando ao relato rural-mariñeiro as conclusións às que Teresa A. Cook, por exemplo, chega no seu estudo do feminismo na novelística pardobazanianana porque o *corpus* que esta estudosa utiliza é outro¹⁹, como logo imos especificar.

De certo, unha cousa é o feminismo de P.B. na novelística, ou no romance, estudado por Cook, outra o feminismo nos estudos e ensaios pardobazanianos, analizado por Adna Rosa Rodríguez nun volume de recente publicación²⁰, e outra diferente é o enfoque da problemática da muller galega nas coleccións de relatos rurais-mariñeiros, até agora non considerados como centro de atención²¹.

E ese é precisamente o noso propósito: centrar-nos no relato breve e demostrar que a visión que se nos dá da muller galega nestes textos de ficción é muito mais positiva do que, como *clipsé*, como opinión comun se ten transmitido, mercé prexuízos ou xeneralizacións.

Imos concluir que Pardo Bazán, como apuntaron Carme Bravo Villasante²² e

16 Seguimos a edición *Obras Escogidas*, Aguilar, Madrid, 1943.

17 *Ibidem*, p. 142. De todas as formas merece considerar-se o capítulo II, "Tipología campesina. Personajes femeninos" do estudo do profesor Varela Jácome, *Estructuras Novelas de Emilia Pardo Bazán*, Cuadernos de Estudios Gallegos, Anejo XXII, Santiago, 1973, pp. 244 e ss., se ben se restrinxa a *Los Pazos...*, *La madre naturaleza*, e *Bucólica*.

18 *El polen de ideas. Teoría crítica, Historia y Literatura Comparada*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1991, pp. 279 ss, e 301 ss.

19 T. Cook, *El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán*, Diputación Provincial de La Coruña, 1976.

20 A. R. Rodríguez, *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*, Edicións do Castro, Sada-A Coruña, 1991.

21 Apenas falaremos de feminismo, porque, ademais, cremos que mais que "pensadora" P. B. foi divulgadora e, desde logo, polemizadora. Neste aspecto coincidimos con Nelly Clemessy e o seu estudo "El Ideario de Emilia Pardo Bazán: sus ideas estéticas, sus preocupaciones políticas y sociales" in *Revista*, Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses, nº 7, La Coruña, 1971.

22 *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Revista de Occidente, Madrid, 1962, p. 170. Sobre una selección de textos desta estudosa, vid. a "Antoloxía" que selecciona C. Blanco in *Festa da palabra silenciada*, Outono, 1989, pp. 83 ss.

Nelly Clemessy Legal²³ (se ben referindo-se concretamente aos coñecidos artigos de *La mujer española*), e contra o que outros autores aseguraron, non fustiga à muller galega, a quen precisamente é do pouco que salva. Remitimos ao texto epistolar que serve de lema ao noso traballo e pasamos a demostrar esta nosa aseveración.

Recordemos, e agora ven tamén a conto, unhas declaracións da autora, por certo nesas cartas que hoxe suscitan mais interese que os propios textos de criación: as cartas a Galdós:

Nada que me diga Vd. de gallegos me sorprende. En ese desgraciado país, incapaces los hombres de equiparar-se a las mujeres, se dedican a difamarlas.

Por suposto, non nos consideramos en posesión da única e auténtica lectura, confronten-se outras à nosa, mas só un rogo: lea-se a P.B. sen prexuízos, os prexuízos que deturparon a consideración dunha das mellores contistas das letras hispánicas, prexuízos que, por certo, destaca Teresa Barro nunha publicación relativamente recente²⁴.

E lea-se finalmente a P.B. da mesma forma que lemos aos seus contemporáneos: situando-nos no seu contexto e non exixindo-lle redencións ou programas coerentes, articulados e que coincidan con determinados posicionamentos, que se ben hoxe gozan do favor das xentes, naquela altura, dificilmente podían ser asumidos ou profesados por persoas formadas e «situadas» en determinado contexto.

Lea-se o texto «La gallega» de P.B. coa mesma actitude que lemos, por exemplo, o texto «La gallega» ou «La señorita de aldea» de Curros Enríquez²⁵, sen anatematizar ao celanovés porque nos diga da galega entre outras cousas:

Preferidla a todas. Es la única que a un tiempo hila, ama y ora,

ou por paternalismos que hoxe vemos trasnoitados ... Ou leamos tamén o retrato do tipo muller galega de Herrera Garrido na *Revista Nós*. Confronten-se e comprobense os resultados: Pardo Bazán non ía saír mui mal parada²⁶.

Por outra parte, xa centrados nos relatos propriamente ditos, destaquemos que poucos argumentos ou «histórias» reveladoras de tipos humanos imos atopar en P.B.

23 *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Imprenta Universitaria, Madrid, 1982, p. 423. Esta grande estudiosa dos textos narrativos pardobazanianos considera o texto de "La Gallega", mas non os relatos que nos propomos salientar.

24 "Misoxinia e feminismo", in *Festa da palabra silenciada*, Outono, 1989, pp. 45,46.

25 M. Curros Enríquez, "La Gallega", *El Regional*, 30 de Maio de 1893. "La señorita de aldea" in *El Norte de Galicia*, 28 de Xullo de 1916, onde se reproduce a publicación do volume *Gallegos pintados por si mismos. Album de Galicia. Tipos, costumbres y leyendas*, volume xa citado en nota anterior(nº 8).

26 E é singular, sen embargo, lermos "La mujer gallega" de Azorín que si é de interese, pois introduce unhas precisións sobre Tirso de Molina que supoñen prevención. O texto de Azorín é texto que compre considerar e analizar canto à comédia de "Mari Hernández la Gallega" e o inapropiado da cita. Nun futuro estudo abordaremos a cuestión.

que non podan ser confrontados e parangonados con textos de Otero Pedraio, que remite à condesa ou debe compartir con ela o de «cronista da decadente clase señorial galega»²⁷. Confronte-se tamén con Castelao no trazado de determinadas figuras, ou con Labarta, ou con Fole, ou con Carballo Calero e *A gente da Barreira...* Ou con Correa Calderón, ou Cotarelo... ou outros autores xa da Escola Hispano-Galega²⁸, como Fernández Flórez ou Torrente Ballester (*Los gozos...*). E xa excluímos o parangón con Valle Inclán sobre o que hai xa publicados destacados e coñecidos estudos, entre outros os de González López e Ferreiro Alemparte na revista *Grial* (nº 20 e 34).

Non cremos, pois, que a Galicia de Pardo Bazán sexa exclusiva e singular: A Galicia que traza Pardo Bazán, que incorpora, presenta tipos humanos semellantes a todos estes autores, se ben se destaca na escritora coruñesa un maior interese pola muller e un trato que mesmo poderíamos calificar de «discriminatório», por suposto, beneficiando à galega.

2.3.- A muller galega, figura nuclear

Non imos agora entrarmos en máis matizacións: distinguiremos os relatos nos que a muller é dunha forma ou outra ben protagonista ben suxeito ou centro de atención. Veremos así que debemos contradecir a Nelly Clemessy²⁹, a grande estudosa de Pardo Bazán, e Velasco Souto³⁰, ou polo menos matizar e precisar a afirmación deste sobre a visión pardobazanianana do campesinado:

[...] que ao seu suízo se caracteriza precisamente polo sesgo despectivo e displicente que a escritora lle imprime ó longo de toda a súa obra, como corresponde a unha fidalga ferreamente solitaria co destino histórico da súa clase [...].

[...] Quizais sexa no capítulo das descripcións de personaxes labregos onde Pardo Bazán dea mostras dun maior desprecio cara este grupo social[...].

O profesor Velasco prosegue e ilustra os seus asertos con exemplos que nen cremos representativos, dado o *corpus* delimitado para este noso estudo, nen permiten, desde eles, xeneralizar.

Tomemos, pois, os relatos con presenza de muller rural ou mariñá como figura nuclear, e destaquemos que hai un aspecto na obra de creación que é fundamental:

27 Vid. ao respecto, B. Varela Jácome, "La novela de pazo", in *Ibidem*, 224 e ss.

28 R. Carballo Calero, *Historia da Literatura Galega Contemporánea*, Galaxia, Vigo, p. 634.

29 *Ibidem*, p. 420.

30 C. F. Velasco Souto, *A sociedade galega da restauración na obra literaria de Pardo Bazán (1875–1900)*, Artes Gráficas Portela, Pontevedra, 1987, pp. 125 ss.

lernos os relatos percurando a focalización, percurando a voz narradora xa que é ponto que ben merecería ser estudado con demora e máxima atención. Non é este o lugar de extender-nos, mais chamamos a atención sobre o particular e pasamos a expor aqueles casos de maior interese.

3.- O Estatuto do narrador nos relatos rurais pardobazanianos

Se non podemos considerar extensiva a toda a obra de P.B. as afirmacións de determinados estudosos como Velasco ou Cook³¹, porque o córpus é diferente, tampouco podemos extender, xeneralizar, a todos os relatos, as palabras de García Sabell que, baixo o pseudónimo de Pedro Abuín³², fala das «puestas a punto» discursivas ou polémicas previas à narración, as reflexións de carácter explicativo, ou as «digresións» que tamén cita N. Clemessy³³. Sen embargo, fixemo-nos na criación de narradores e na introdución, como intermediários, na «información inicial», ou no relato, e destaquemos os casos en que a autora, sen agachar-se tras as figuras, decote narradores homodixéticos ou, mesmo autodixéticos, mantén pola propia man o pulso da narración.

Non é así indiferente a análise do estatuto do narrador nestes relatos rurais-mariñeiros, dado que en «certas cuestións» como a da «viúva do vivo», estamos ante a contrarréplica de Rosalia. Vexamos isto mais detidamente nun relato en particular.

En «El tetrarca en la aldea» (p 62: II), Pardo Bazán cria un narrador que pode diluir no seu o discurso da personaxe masculina, Marcos Loureiro, e narrador que, mediante interrogacións retóricas, vai ofrecer ao lector tres posibilidades xustificativas para «desbaratar» toda posibilidade de «actuación calderoniana», mergullando-nos na ironía final que se estende así para a lectura do propio título do relato³⁴.

E pola contra fixemo-nos nun dos textos mais sentimentais, mais «románticos»: «Poema humilde» (p. 41, 42: II), un sinxelo conto do amor trágico, aquí dunha nova «viúva de vivo», aínda que moza, apartada do noivo polo servizo do rei, pola guerra. E fixemo-nos nas palabras do narrador, a Autora, na exposición, no «incipit» ou relato primeiro, que nos fai recordar o ritmo reiterativo, o paralelismo anafórico no discurso das *Cousas* de Castelao:

31 *Ibidem*, p. 13.

32 P. Abuín (D. García Sabell), "El Realismo de Doña Emilia Pardo Bazán" in *Presencia de Curros y D^a Emilia*, Colección Grial, 3, Galaxia, Vigo, 1951, p. 45 ss.

33 *Ibidem*, p. 772.

34 P. 65:

¿Recordó Marcos que al partir él quedaba desnuda y hambrienta su familia?

¿Hizo memoria de ciertos deslices propios allende los mares?

¿Fue distinta sugestión, anada altruista, aunque sobredo humana la que se le impuso?.

«Lo que voy a contaros es tan vulgar [...] Sed indulgentes y no me censuréis, porque donde suele verse risa he visto una lágrima»

«Lo que voy a contaros son los amoríos ...»

Fixemo-nos agora en «La Camarona» (p. 53:II) e preguntemo-nos por que tampouco aquí Pardo Bazán deixa de man a narración, por que non crea narrador para o magnífico relato e historia da «Camarona», a moza que, dado o trazado de P.B., ben merece considerarse en calquera antoloxía de retrato literario, e retrato do que logo imos falar

No contempléis el borrón que voy a trazar, porque de antemano os anuncio que huele a marea viva y a yodo [...]

di-nos antes de trazar-nos o cadro do emerxer a *Camarona* da auga verdosa e da «arena rubia».

E, por último destaquemos a sua muito admirada, a brava e enérxica, mas tan namorada «Mayorazga» de Bouzas (p. 21: II), de quen se pregunta,

¿Quién no ha visto [...] ?, ¿Quién no la conoce [...]? (p. 21:II).

E de certo, quen non coñece à magnífica amazona, como P.B. di a «centauresa fabulosa»³⁵, enfin, a muller de arrestos que os estudosos ben omiten , ben non sempre comprenden , calificando-a de «atroz»³⁶? Porque, de certo, a Mayorazga non podia envenenar ao marido adúltero como Doña Dolores en «El legajo» ou en «Entre humo» (aquí cunha empanada de anguía, como nos relata un narrador que, recoñecendo-se *bon gourmet*, aporta ao texto certa ironía trágica). A maiorazga de Bouzas cumpría-lle «escarmentar» ao arrimo do marido, sen afuxentar o home que a natureza lle fai precisár para perpetuar a especie, para acadar o «ben» da maternidade de que logo imos falar. E Pardo Bazán, fascinada por aquela criatura que Paredes dá como trasunto da autora³⁷, asume a narración dun dos relatos máis destacados deste elenco que estamos a analizar.

E xa para rematar, destaquemos a creación de muller narradora para un relato caricaturesco no trazado dunha figura feminina, e tremendamente irónico para coa personaxe masculina que lle dá título: «Barbastro», conto que se pon en boca dunha «discreta viuda» que nos vai relatar o pago do capricho dun indiano, à vez que as

35 Fixemo-nos neste "epíteto épico" frente ao alcuño da "Camorra" ou o muito discutíbel hipocorístico de Leliña, do que falamos na nota nº 48.

36 "Atroz" é-o no relato "Los pendientes" que talvez cumpra confrontar (in "Cuentos de fantasía", t. IV, p. 250).

37 Vid. *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, p. 37. Refere-se, especialmente, à ideoloxía política. Cando a unha personaxe portavoz das suas opinións, temos a Feita, modelo da muller nova (vid. T. Cook, *Ibidem*, p. 183 e Bravo Villasante, *Ibidem*, p. 198 e ss.) e a Asis, muller liberada das que máis adiante falamos.

consecuencias dun matrimonio de pura conveniencia, matrimonio ademais desigual: o matrimonio para Pardo Bazán denostado e temido, e do que se nos fala na correspondencia que o profesor Porto Ucha incorpora no seu estudo sobre a Institución Libre de Enseñanza en Galiza³⁸.

Concluiremos, pois, recoñecendo e percurando a voz narradora porque o recurso non é, de certo, gratuito, pois cando a autora crea un segundo narrador, apartándose dela e silenciando a súa voz, o feito delata-a, denota a actitude de cara a anedota que nos vai relatar, que é o que son a maioría destes contos que, mercé esa anedota, esa reacción feminina ante unha cuestión concreta, permite á condesa delimitar toda unha galería de mulleres polas que non pode encobrir a simpatía que profesa. Simpatía, e nalgún caso admiración (sobre todo para coa muller «brava»), compaixón noutros, e mesmo, solidariedade, como veremos³⁹. Estamos diante un magnífico retablo de figuras de muller ou o mosaico de que fala o profesor Paredes Núñez nos seus diferentes estudos.

4.- Un fonema e diferentes alofonos

Destacamos xa o texto de «La Gallega» como a creación dun «tipo», un tipo tráxico que en P.B. non podía ser o de viúva de vivo ou morto porque para ela a viúva, e sobre todo a de «morto», non reúne suficiente traxedia en comparación coa muller rural, que debe, tras aturar o pai ou os irmaos, logo, de casada, aturar o marido e cuidar dos fillos. A muller que ao tempo que, ano tras ano, traí fillos ao mundo, sacha, sega e realiza as faenas agrícolas que noutras zonas están adxudicadas ao home.

Pobre mujer que de todos es criada, y esclava del abuelo gruñón y despótico, del padre mujeriego y amigo de andar de taberna en taberna; del marido, brutal quizá; del chiquillo enfermizo que se agarra a sus faldas, lloriqueando; de la vaca ante la cual se arrodilla para ordeñarla; del ternero, al cual trae en el regazo un haz de hierba; del cerdo...[...]de la gallina[...] y hasta del gato, al cual sirve en una escudilla de barro las pocas sobras del frugal banquete.

Tipo, pois, este de muller trazado no texto de «La Gallega», mais tipo tremendamente tráxico que valoriza e que, pese ao tipismo que semella na segunda parte, final, desvirtuar a marcha do discurso⁴⁰, sabemos obedecía à admiración e ao respecto da escritora coruñesa.

38 A. S. Porto Ucha, *La Institución Libre de Enseñanza en Galicia*, Edicións de Castro, A Coruña, 1987, p. 135. Sobre a necesidade de nivel cultural semellante, "Concepción Arenal y sus ideas acerca de la mujer", in L. Schiavo, *Ibidem*, p. 182.

39 Lea-se, con atención o relato de Pepa a Loba ("La Capitana", p. 343, II): hai animadversión de cara à delincente? Repare-se, xa no alcuño.

40 Calquer lector atento pode detectar ruptura no texto: a autora, tras a explicitación desta vida de traballo e pobreza da muller galega, non podendo ou non querendo asumir máis rol que o de mostrar e delatar e non

O traballo e o esgotamento da muller galega nese traballar arreo, e nas sucesivas maternidades, aparece mencionado, tamén en diferentes lugares, lamentando a omisión de considerar e valorar o labor agrícola da muller galega, da muller do «noroeste», como di a autora en «La exposición de los trabajos de la mujer»⁴¹ e sobre todo en «La mujer española», no apartado «El pueblo», que é onde define à galega, ironicamente, como muller emancipada, «redimida», porque Pardo Bazán sabia que era a muller que reunía, de certo, dúas discriminacións: ser muller e ser pobre, ser vítima da miséria (e, como veremos logo, até, mesmo, vítima da natureza que a engaña a fin de perpetuar a especie):

En mi país, Galicia, se ve a la mujer, encinta o criando, cavar la tierra, segar el maíz y el trigo, pisar el tojo, cortar la hierba para los bueyes. Tan duras labores no levantan protesta alguna entre los profundos teóricos de la escuela de monsieur Prud-homme, que, apenas se indica el menor conato de ensanchar las atribuciones de la mujer en otras esferas, exclaman llenos de consternación y santo celo «que la mujer no debe salir del hogar, pues su única misión es cumplir los deberes de madre y esposa». El pobre hogar de la mísera aldeana, escaso de pan y fuego, abierto a la intemperie y al agua y al frío, casi siempre está solo. A su dueña la emancipó una emancipadora eterna, sorda e inclemente: la necesidad.

Agora ben, non nos enganemos agora nós: Pardo Bazán non ía mais alá de delatora dunha situación, de «agitadora de consciencias», como di Leda Schiavo, ou como indica Nelly Clemessy, incitadora de reflexión: Pardo Bazán invita, é certo, ao lector a xuzgar por si mesmo⁴², mas de certo, non dá solucións, porque, ademais, para a muller rural non as tiña⁴³.

Pardo Bazán fustiga a ignorancia, a incultura como gangrena, a superstición..., pero mui poucas veces (salvo coa costureira de «Consuelos», 320: II) pasa da mera preocupación ou revelación para solucións efectivas, socioeconómicas ou, polo menos, educacionais, que, sen embargo, mostra ao falar da ineducada e mal formada muller da clase média ante à que se ve en situación de aconsellar e educar⁴⁴, a fin de que saia dese infantilismo que o próprio home potencia⁴⁵ para convertír-se na muller nova que representa Feíta no *Ciclo de Adán y Eva* (vid. nota nº 35).

aporta solucións, sai do tema co colorismo costumbrista que campa na parte final convertindo o que inicialmente era texto de compromiso en texto puramente etnográfico e folclórico.

41 *Nuevo Teatro Crítico*, Marzo, 1893, pp. 142–156. Vid. Adna Rosa Rodríguez, *Ibidem*, p. 81 (Asimesmo vid.:p. 91 ss.).

42 N. Clemessy, *Ibidem*, 566 e 771.

43 Vid. *La Ilustración Artística*, 1900, 1904 e 1906. Nota de J. Paredes Núñez, p. 253 de *La realidad gallega en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*.

44 Vid. *El Regional*, 2 de Novembro de 1892.

45 Vid. in Leda Schiavo, *Ibidem*, pp. 14–82: "La educación del hombre y de la mujer".

Desde logo, cumpre delimitarmos ben o feminismo e o ideário político social de Pardo Bazán de que pode ser representativo este párrafo do texto xa citado que incorporaremos nas actas: «Para la mujer»:

Si planteamos directamente el problema, resulta que no pueden identificarse las dos causas del socialismo y la igualdad de derechos entre los sexos, porque mientras el socialismo es pura y simplemente síntoma y desequilibrio en el orden económico, la igualdad de derechos entre los sexos es una verdadera reforma social, jurídica y política [...] No existen hoy más seres desiguales ante la ley que el varón y la hembra: no hay más incapacidades que las del sexo, ni más clases que dos, la masculina -superior y revestida de autoridad- y la femenina, inferior y sumisa (esclava, dice el eminente autor de la Lógica inductiva y deductiva).

Mas voltemos à galeria de mulleres que desfilan por estes relatos rurais. En certo modo no texto «La gallega» temos fixado o tipo⁴⁶ que logo se pon a andar, que logo vai ser « ilustrado» nos diferentes matices e en diferentes e variadas anedotas vitais.

E se é certo que podemos falar de un fonema muller galega : muller rural, tamén podemos falar dos respectivos alófonos, e de certo algun deles ofrece destacada singularidade, aparte de revelar a P.B. como magnífica retratista da muller aldeá, rural e mariñá, a muller que via desde as Torres do que de primeiras era a Granxa de Meirás, e a muller que coñeceu na Galicia interior e que vería desde as solanas dos pazos de Cabanelas ou de Banga en Carballiño, propiedades da familia do seu marido, Xosé Fernando Quiroga e Pérez Deza, familia da que sempre foi tradición, ou polo menos lenda por nós ben coñecida, estar reflexada en *Los Pazos de Ulloa*.

Vexamos estes alófonos, esta galeria de mulleres dos relatos rurais-mariñeiros, mulleres que desfilan à sombra , ou como seriadas monecas, monecas rusas se se prefer, do tipo trazado en «la Gallega», figura que se desglosa, desplega en determinados relatos, chegando nalgun deles a acadar total autonomía e a categoría de carácter, personaxe, heroi individualizado mercé a magnífica arte narrativa que se nos revela en Emilia Pardo Bazán.

46 Estamos de acordo de "prototipo", que se P. B. llo aplicaba a Zola, cumple tamén aplicar polo menos a alguns dos textos da autora. De certo, hai relatos que sentimos un pouco "estampitas", textos onde o "pintoresquismo costumista lles resta, como di Schiavo, interese. Pensamos, concretamente agora en "Cuesta abajo" ou, mesmo, "Esperanza e Ventura" ou "Lumbarada" onde o interese etnográfico cremos prima, perxudicando o trazado das figuras, dos caracteres, que están en virtude de aquel. Mas son excepción. Veremo-lo logo.

Aconsellamos a lectura de J. Paredes Núñez, *Ibidem*, pp 55 ss. ("Los tipos"), e, asimesmo, N. Clemessy, *Ibidem*, p. 778.

5.- Os múltiplos alofonos

5.1.- A moza

Non hai nos relatos rurais e mariñeiros unha figura trazada e tratada con mais simpatía que a *Camaroná*⁴⁷, aquela rapáza nacida na praia, no areal, como di a autora, como Anfítrite (atención ao símil coa antiguidade clásica!), e que non precisara de sal para o bautismo. Aquela moza que, ben por vender camarós, mais mellor polo corpo e color, merecía o alcuño⁴⁸. Aquela moza cuxo retrato merece ser, como dixemos, confrontado coa Sabela de *Retrincos*:

Imaginadla, ¡Oh, pintores!, con su cesta de sardinas en equilibrio sobre la cabeza; su saya corta de bayeta verde, que en la cadera forma un rollo; sus ágiles y rectas piernas desnudas; su gran boca bermeja [...] La salud y la fuerza rebrillaban en sus facciones y se delataban a cada movimiento de su duro cuerpo virginal (p.54: II)

Mas tamén a Camarona, logo, muller maior, maltratada pola vida, volverá aparecer en «La guija» (298:III), e dará-se-lle entrada a falar en «Leliña» (322:II): un segundo tempo na vida da muller, como tamén naquela Sabela de *Retrincos* que xa só recoñece Castelao, deputado, polo saúdo, contraseña, final epifonemático que encobre o paso do tempo, mais duro e tráxico nunha vida de traballo e de necesidade.

Camarona ten arrestos, a Camarona é unha moza arriscada que, como Saletita, do relato pardobazaniano homónimo (p.90:II), decide o seu matrimonio. A Camarona merece ademais mais simpatía porque mantén a premisa para a, senón felicidade, polo menos convivéncia matrimonial: a igualdade dos cónxuxes que P.B. pregonaba e aconsellaba, como xa temos destacado.

Frente à Camarona, que é como a araxe fresca da ría de Betanzos, de Sada, Areal para Pardo Bazán, e frente a mozas como Rosiña de «El voto de Rosiña» e Mariniña de «El Molino» (vid. nota nº 5), o grupo de mozas trágicas:

- A vítima da familia, concretamente do pai: Ildara de «Las medias rojas» (p. 193: III) e Rosiña de «Racimos» (p. 295: III): velaí outra das mulleres enérxicas das que gusta a autora.
- A vítima dos tíos que se fan cargo dela, sen que exista mais protección para a orfa, nova *cedrillon* que remata asasinada pola propia familia: Minia de

⁴⁷ Aínda que canto ao esmero no trazado, a maorazga de Bouzas merece salientarse dado que o seu é un muito mais completo retrato, retrato que, por cuestión de extensión, non incluimos, mas que aconsellamos considerar.

⁴⁸ Non é gratuíta a nominación das figuras nun bo número de relatos. Por exemplo, en "Leliña" e en "La Capitana" aparte do que conlevan de cara as figuras, revelan a actitude de autora tanto no diminutivo como no epíteto de Pepa a Loba, ao que liñas atraís fixemos xa alusión.

«Un destripador de antaño» (p.5: II9), unha personaxe tan tráxica que nos obriga a incorporar a súa descrición, de novo magnífica:

Minia cubría sus carnes con un refajo colorado, desteñado ya por el uso; recia camisa de estopa velaba su seno, mal desarrollado aún; iba descalza, y el pelito lo llevaba envedijado y revuelto y a veces mezclado -sin asomo de ofeliana coquetería- con briznas de paja o tallos de los que segaba para la vaca en los linderos de las heredades. Y así y todo, estaba bonita, bonita como un ángel, o, por mejor decir, como la patrona del santuario próximo, con la cual ofrecía -al decir de las gentes- singular parecido (p. 6: II).

- E temos outra orfa, agora vítima do meio, da miséria (e se se quer dunha pequena ilusión: un pano de cores): a moza percebeira de «El Pañuelo», Cipriana, a moza engolida polo mar (223: III). O amor polos panos rameados, como a Pimpinela de Castelao!
- Temos tamén a Marina, a xa citada viúva-vítima da guerra e do servíciu do Rei, à sua vez tamén vítima dunha récua de solteiras maniáticas da limpeza que, «por teinta reales mensuales la tenían dieciseis horas con el estropajo empuñado o la escoba en ristre» (p. 42:II).
- Asimesmo, en «La Deixada» (p. 238: III) a vítima da enfermidade, da lepra, como a costureira bonita de Castelao en «A ponte vella» de *Cousas*, só que aquí a enferma é abandonada à soedade da illa à que acode a auxilia-la un sacerdote.
- E por último vexamos dúas vítimas do amor e da superstición e ignorancia: Esperanza y Ventura do texto homónimo (139: IV), dúas mozas que, de certo, sentimos alonxadas da autora na que, neste caso, cremos máis preocupada por reflexar aquela romaría do Santo Cristo de Androsán, trasunto, ao noso ver, do romaría da Virxe do Corpiño, que de amosstrar-nos a verdadeira traxédia da moza «poseída» da que un antropólogo, Lisón Tolosana, por exemplo, tería moito que dicir.

E deixamos para o apartado correspondente à moza seducida e a máis solteira que ten no relato «Consuelos» (320: II) o máis explícita manifestación da solidariedade na autora e de denuncia da falsa caridade na clase social à que ela mesma pertencía.

De certo, María Vicenta de «Consuelos», con «La Corpana» (202:III) e «Leliña» (322: II), constituen a tríada das máis solteiras e representan a máis patente mostra de solidariedade de Pardo Bazán, quen verque toda a ternura para coa tráxica costureira, para coa muller alcólica, coa que se solidariza⁴⁹, e para coa minusválida a quen a maternidade integra na especie humana, na categoría «Muller», así, con maiúscula.

49 P. 204: [...] *Yo ya no sentía ni repulsión ni desdén. Había entre nosotros algo humano que tacitamente nos ponía de acuerdo.*

Frente a elas, a indiferencia, a falsa caridade e as frustracións da clase burguesa e acomodada, aquela na que, como di Martínez Barbeito⁵⁰, se atopaba a condesa como peixe na auga, a clase social que coñecía tan ben e que, cremos, constituía o destinatario destes relatos: a clase, pois, para a que escribía.

Volveremos sobre a nai solteira, un feito social que se recolle en Rosalia e xa hai anos tivemos ocasión de estudar («La seducción amorosa en Rosalia»), a nai solteira à que Castelao rende homenaxe nun emotivo texto de *Cousas* e da que Pardo Bazán fala en *De mi Tierra* (p. 111), destacando o feito como resultado do escaso valor da virxitude, escaso valor no que a autora coincide⁵¹, e virxitude que o labrego «asimila [...] a la esterilidad de la tierra», porque «el mozo casadero no pone tacha a la moza que ya ha sido madre», e esta «probada fecundidad» da muller é feito social confrontado à inexistencia de relacións extramatrimoniais no meio rural, que só nun relato imos ver aparecer, un caso apenas, porque, por suposto, en «El tetrarca...» non pode ler-se «adultério».

5.2.- A muller casada ou o matrimonio como holocausto⁵².

T. Cook estuda o matrimonio en *Un viaje de novios*, *Una cristiana* y *La prueba*⁵³: as súas conclusións non serven aquí, xa o dixemos. Ateñamo-nos às coleccións indicadas e evitaremos erros de apreciación. E non descontextualizamos, por exemplo, comparando a Asis, a «muller liberada» de *Insolación*, coa muller que P.B. ironicamente define como liberada, «emancipada» polo traballo: a muller galega por antonomasia, a aldeá. E, da mesma forma, non xeneralicemos ao falarmos da negatividade do matrimonio que imos concluir da consideración destes relatos «rurais-mariñeiros».

O matrimonio para a muller burguesa era «solución», realización da profisión para a que a muller da clase média fora «preparada», "preparada", que non formada, pois, como dicía a autora, a formación que se lle daba era «de cascarilla». Polo contrario, o matrimonio para a muller de «El pueblo» é, como veremos, trampa da natureza, e posterior holocausto.

Leamos o texto de «La Gallega»:

Mientras la gallega permanece en estado de soltería, aún es tolerable la no escasa ración de trabajo que le toca; pero al casarse empeora su situación. Sólo el imperioso mandato de la Naturaleza, la ley que fuerza al germen a rendir su

50 C. Martínez Barbeito, "Emilia Pardo Bazán, coruñesa", *Revista*, Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses, nº 7, La Coruña, 1971.

51 "Una opinión sobre la mujer", in *Nuevo Testro Crítico*, 1892. Vid. L. Schiavo, *Ibidem*, p. 160.

52 Vid. P. González Martínez, *Ibidem*, p. 88.

53 *Ibidem*, pp. 15 ss.

fruto y a la materia toda a brotar, a espigar la mies, al árbol sacudir la inercia y animarse, puede obligar a la mujer gallega a constituir una familia.

A Natureza, madrastra antes que mai, como xa se nos di en *La madre naturaleza*, fai a cambadela à muller, porque a espécie humana ten que perpetuar-se. Desa forma

Las coplas populares gallegas no celebran jamás la belleza en la mujer después de casada y madre...

E non , por suposto, por outros motivos que o esgotamento feminino nesa vida matrimonial à que vai abocada.

É esa mesma natureza que dá nome ao romance a que fará a cambadela à Maorazga, a magnífica amazona, e a moza casa, aínda que logo deba defender a fecundación escarmentando duramente a quen estorba o camiño e esgota semente.

Agora ben, tampouco nestes relatos rurais-mariñeiros imos ver à esposa como vítima cruenta (que si aparece no «suburbial» «El indulto»: 122: I), nen a esposa obxecto de humillación («Feminista»: 106: III), humillacións provocadoras de posteriores revanchismos que a autora, por suposto, aplaude.

Non se chega, así, a eses extremos, salvo no caso xa citado de «Entre humo» (217: III) no que a autora , desde logo, xustifica o envenenamento no maltrato . E lástima de pousadeira, lástima das extraordinarias empanadas de anguia! semella dicir o narrador primeiro percurando o asentimento do lector.

Así, pois, o matrimónio é no mundo rural, para a figura feminina, para a muller, cambadela, trampa e gaiola e, ao tempo, é meio para que a muller se realice como mai, unha mai que vai exixir o nome, apelido, ao fidalgo de Dordas para aquel fillo herdeiro de sangue esgotado e sangue mullereiro, o fillo da Casildona do relato «La Hoz», unha mai escrava, unha mai da que a mesma autora nos di:

¡Las madres, las lobas del querer, las esclavas de los hijos!

Mai, pois, por riba de esposa, como a muller de Marcos Loureiro en «EL tetrarca en la aldea», que o recibe, à volta deste das Américas, extendendo mao e brazo non para agarimar ao home que volta senón para apartá-lo daquel fillo da súa exclusiva propiedade, para defender o neno do «Herodes» , do «Tetrarca» ao que debemos, por suposto, por aspas e ler con ironía non exenta de afectuosidade e aceptación.

Magnífico relato e magnífica exposición da igualdade home-muller ante o «adulterio» (así, estre aspas) neste relato do tetrarca. Relato que, por iso, debemos incorporar, aínda que a reacción do home constitua o verdadeiro eixe do texto, o arranque da historia. Estamos ante o marido que torna das Américas e atopa à familia ampliada. E non hai resignación tinxida de «indiferencia» ou «ignorancia», vil resignación sería: estamos ante a «resignación envuelta en ingeniosa ironía», como di a autora pondo as palabras en boca do narrador que cria como intermediario para

«acceder» a Marcos Loureiro e recoller aquel magnífico final:

- *¿No sé que te había de hacer! ¿Y si yo fuese otro?.*

Estamos ante unha viúva de vivo, mas cunha focalización *desde* o emigrante que retorna. Estamos ante a contrapartida rosaliana. Estamos ante a emigración que Pardo Bazán, como outros moitos, via especialmente trágica para o que marchaba, e así reflexou neste e noutros relatos.

Canto à emigración e o rol da muller galega, reproducimos un fragmento do Discurso (Memoria) da Sesión Inaugural do Centro Galego de Madrid, do que era Presidenta Honoraria, o 5 de Maio de 1902:

Echados del suelo natal por las duras leyes económicas, por la misma fecundidad de los vientres de las gallegas, fecundidad que desde hace treinta o cuarenta años lucha con la sangría suelta de la emigración e impide que el suelo se despueble, se esparcen los gallegos por el mundo, no a ejercer esas profesiones que son un pretexto para la holganza, sino a ser el símbolo de la fuerza y de la asiduidad, y también de la rectitud y la probidad en la conducta.

Palabras gratificantes, realmente propias de tal evento.

No que respeita à viudez, pese a sairmos xa do *corpus*, diremos que aínda que P.B. desmitifica à viúva do vivo non se lle ocurriría asumir con comicidade à viúva do morto. Pode haber ironía como coa viúva de Sofías, como lle chama «a viúva do eminente», no relato «Gloriosa viudez» (26: III) mas Pardo Bazán non escribiría, poñamos por caso, un relato no ton do «Conto Gallego» de Rosalía.

Canto à viudez, remitimos, asimesmo, aos ouvintes a outros textos, xa non de ambientación rural como o xa citado, por exemplo: «Santi Boniti» (278:III), mas sobre todo: *Insolación*. Non imos entrar se reflexa ou non a «escapada» amorosa da autora con Lázaro Galdeano, só destacar que Asís é un ideal de muller para P.B. Xa o dixemos, Asís representa à muller «liberada», liberación que lle ven facilitada pola súa condición de viúva, à que acompaña, desde logo, unha folgada situación económico-social, sobre todo e, por suposto, isto derradeiro.

5.3.- A seducción e as relacións extra-matrimoniais

Sirva de lema para este apartado aquela cita de *Los Pazos de Ulloa*, no capítulo XI (p. 160):

*Entendía don Pedro el honor conyugal a la manera calderoniana española neta, indulgentísima para el esposo e implacable para la esposa*⁵⁴.

Mas Pardo Bazán, que semella avogar pola igualdade no enfoque da cuestión,

⁵⁴ Aconsellamos ler, entre outros, "En silencio", "A secreto agravio", "Justicia", "Delincuente honrado"...

non é imparcial ao respecto, e así veremos as distintas actitudes do home e da muller ante a cuestión das relacións extramatrimoniais consideradas adultério : só a muller de clase elevada mata, envenena o home («El legajo», 224: III) , a maorazga resolve o escarmiento por vía indirecta, se ben abondo cruel. O caso do envenenamento de «Entre humo», como xa indicamos, era cuestión de maos tratos, cuase diríamos que caso clarísimo de «defensa propia», para a que abonda aquela empanada de anguia.

Canto à muller «infiel», a non ser que se falsease a realidade da vida rural, mal podía dona Emilia recoller casos: non val o relato do tetrarca, xa o dixemos, a muller é viúva de vivo e xa a nosa literatura tradicional recolle cantigas ao respecto precisamente en boca da muller, por suposto, «escarños», ou polo menos cantigas "cómicas", muiñeiras.

Mas, voltando às relacións extramatrimoniais, si hai un caso no relato «En silencio»: o triángulo está formado por un marido portugués, Luis Feces, e o señorito da zona, o dono do pazo de Marcelle, e ocupando o vértice a taberneira, Aya, seducida así por un home de clase superior. Velaí a cuestión: como di o pai de Aya, e desde el Pardo Bazán, «nadie debe salirse de su clase».

Canto à sedución, só unha rapaza venga co asasinato o abandono, abandono ao que cumpre sumar humillación: M^a Silveria de «La hoz», moza enfrentada así a Camilona aquela mai escrava da que xa falámos, que consinte ao fillo o que non lle consentiría de ser o seu home.

Poucos casos mais hai de seducción, dado que, mantendo-nos nos contos, omitimos «Morriña» e «Bucólica», propriamente novelas. Das mais solteiras xa destacámos a magnífica conversión de Leliña, unha pranta, un «pedazo de carne» , en persoa, en Muller, por obra e gracia da maternidade. Polo contráριο nada se nos di da súa seducción (ou violación?)⁵⁵.

Leliña, minusválida psíquica, transformada, nacida de novo, tras aquela maternidade, dá paso ao tema e a presentar a galería de mulleres-mais que desfilan polas páxinas destes relatos⁵⁶. Un tema este que, como di Bravo Villasante, é tema central dunha boa parte dos relatos pardobazanianos (p. 194 e ss), opinión na que coincide N. Clemessy (p. 659).

5.4.- A maternidade

Vimos xa que a Leliña se incorpora à especie humana mercé a maternidade, a maternidade que non precisa ser ensinada à muller, a non ser que tamén se decida

55 Canto à violación, vid. *La Ilustración Artística*, nº 1029, de 16 de Setembro de 1901: "Como en las cavernas". In *La vida contemporánea (1896-1915)*, Introducción y selección de C. Bravo Villasante, Magisterio Español, Madrid, 1972, pp.141 ss.

56 Cabe a posibilidade de destacar como figura nuclear à muller estéril. Iso fai N. Clemessy, *ibidem*, 665. Nós preferimos considerar a maternidade de Leliña como punto neuráxico, eixo temático.

ensinar ao home, como Pardo Bazán di e demostra. A inatnidade que tampouco cre a autora debe limitar a vida da muller, que ten dereito, como imos dicir, à «esterilidade»

O matrimonio para a muller rural supón agotamento, perda de xuventude, engaño da natureza na que a muller cai para perpetuar a especie⁵⁷, para a maternidade, maternidade como valor da que cremos que nun momento dado a autora discrepa: en «Una opinión sobre la mujer», revela-se contra o destino de «gallina sumisa y ponederas», así como contra las «condenas a trabajos forzados maternales», ao tempo que, como xa indicámos, condena a «apoteosis de la virginidad»⁵⁸.

E ese mesmo ano, na mesma publicación, en outubro escribe en «La Educación del hombre y de la mujer»⁵⁹:

Por encima del destino tradicional que conduce a la mujer al matrimonio y a la maternidad, está el derecho al ejercicio de la libertad individual indiscutible, que implica el derecho absoluto al celibato y a la esterilidad.

Porque a maternidade é tan só «función temporal» à que non pode someterse a vida, e ademais de temporal é adventicia: todas as mulleres conciben ideas, pero non todas conciben fillos:

El ser humano no es un árbol frutal que se cuida para la cosecha

Mas recoñezamos que estas palabras finais non van dirixidas à muller do campo: a procreación preside a súa vida, e aínda que non gostemos facer da voz das personaxes a propia voz da autora, este aserto atopamo-lo en boca do médico Máximo Juncal en *Los Pazos* (p. 279), aínda que, como indicámos, no discurso de Inauguración do Centro Galego non pareza, logo, ponderar esa fertilidade.

Voltemos a estes relatos rurais-mariñeiros. Certamente, a maternidade supón o denominador común, o fio condutor que nos leva a través das catro coleccións enumeradas, das que emerxe unha galería de retratos femininos, nos que vemos:

–Mais que dan a propia vida polo fillo, como a protagonista de «madre Gallega» (27:II): temos así unha nai, pois, vítima.

57 En diferentes lugares P. B. fala da transformación da muller tras do matrimonio, mesmo, na obra de creación se permite comentámos ao respecto. Como vimos, a propia Camarona aparecerá como muller decrépita, mas pudera pensar-se que o motivo eran as sucesivas maternidades, e no seu caso tal vez sexa, mas o que asombra entón é ver o cambio na fisonomía da muller de Marcos Loureiro en "El tetaraca": ao marchar este à emigración ficaban tres fillos cunha nai esgotada e avellentada xa, ao regresar había na casa seis, mas a muller recobrava a lozanía de moza ("fresca, redonda, sanota"). De certo a viudez, tanto fose de vivo como de morto, lonxe de perxudicar ás figuras semella beneficiá-las. P. B. opón à viúva de Rosalia a muller casada, a muller "xunguida" ao matrimonio e à familia da que só se vai ver libre se é que se lle contrata (e o marido autoriza!) para ama de cría ("La advertencia"): un caso de maternidade censurable fronte à galería de retratos de nais, que logo imos ver.

58 Vid. Leda Schiavo, *Ibidem*, p. 160.

59 Vid Leda Schiavo, *Ibidem*, p. 89.

- En Casildona, de «La hoz» (288:III) unha mai «escrava».
- En «La Corpana» (202: III), a renúncia e a entrega maternal.
- En Amara de «Dios castiga» (302: III) , unha fria e calculada vinganza pola morte do seu fillo, Félise.
- E, como xa dixemos, en «La Mayorazga de Bouzas» (21:II) a defensora da fecundidade.

Mulleres todas elas enérxicas, mulleres adultas que compiten na simpatía e na complicidade da autora coa galería de mozas arriscadas e valentes: Rosiña de «Racimos» (295:III) e de «El voto de Rosiña» (159:II), M^a Silveria de «La hoz», Camila de «El aire cativo» (301: III), Mariniña de «El Molino» (187:II),... e sobre todas, cal síntese de Thelma y Louise, a maorazga, a «centauresa fabulosa» xa para sempre fixada na súa magnífica cabalgadura, aquela muller *forrada, alta de pechos y de ademán brioso, con carrillos de manzana sanjuanera...* tan diferente a aquel marido *delgado, pálido, rubio [...] nerviosillo, necesitado al parecer de mimo y protección.*

Pardo Bazán gostaba da muller forte⁶⁰, da muller rural, tanto labrega como dona e propietaria, ou maorazga, confrontada así à muller burguesa, muller, como di a autora,

fluctuando siempre , cual las actrices de los teatrillos, entre la convulsión y el soponcio.

Así escribe en *Nuevo Teatro Crítico* en 1892⁶¹, ao falar da muller urbana, precisamente, como a autora di, a que os escritores recollían por ser-lles máis familiar e próxima

5.5.- Carátulas

Dirá-se-nos que esquecemos as caricaturas⁶². E si é certo que as hai, mas miremos a finalidade, o obxecto, o propósito da autora:

En «La Corpana» era precisa a caricatura para establecer o contraste entre a dureza e a escabrosa vida da figura e a renúncia à filla que sabe, ou cre, non poder criar na liña educacional xa establecida pola familia que anteriormente acollera à crianza. Un contraste que a obriga a desprender-se da filla. A Corpana é unha mai que

60 Vid. Leda Schiavo, *Ibidem*, p. 75.

61 Vid. Leda Schiavo, *Ibidem*, p. 147.

62 Deixamos aparte as bruxas e zahorís: Micaela e Juliana de "Madrugueiro" e "Atavismos". E non consideramos, por suposto, a figura esperpentizada que sempre se cita como antolóxica: a ama de *Los Pazos*: vid. nota nº 13.

renúncia por espírito maternal, non como en «La advertencia» por ambición (sobre a negatividade da figura da ama: vid. nota nº 4).

Precisa é tamén a caricatura feminina de «Morros negros»: Dominga de Alfónsiga, a «atroz mujer» que vivía en «íntimo diálogo» co anisete. Cumpria castigar a oito ao indiano namorado da finca, «su verdadera novia»: o matrimonio for o pago polo usufruto da propiedade; a vida en comun, unha gravosa renda vitalícia. Barbastro merecía-o, Barbastro entregara a aquela muller «su mano y sus millones». Dominga

era bizca, morena, curtida, de deprimida faz, de frente angosta, de cabelo escaso y recio; en suma: feísima, y, además, ordinaria y zafia. Vestía de seda, con lujo y faralaes, en sus negruzcos dedos brillaban anillos caros [...] cuando me acerqué me echó vaho de anisete (p. 68: II).

Necesárias tamén resultan outras caricaturas, mulleres xa daquela asomadas ao espello concavo, e especialmente Pepona, a espantosa antagonista de «Un destripador de antaño». Mas curiosamente non vai ser caricaturesca a homónima, mais coñecida por Pepa a Loba, da que liñas atraís falámos, e pola que, coa autora, case sentimos pena por ve-la vencida polo «curita», un mil homes.

Caricaturas, trazados esperpénticos que, como vimos, son requeridos pola marcha da narración... E tan só unha «antagonista» é presentada con doces e suaves rasgos: a rival da maorazga, aquela costureira bonita que contrasta coa forza, enerxía e robustez da maorazga. Así, a costureira, que non muller de traballo, aseñoritada portanto, é trazada positivamente, louvada naquel seu aspecto externo «cuerpecito gentil, pero endeble», «cara de virgen» en contraste co «odio triunfante» e «ollos de víbora» que, humillando à maorazga, provocan a súa desmedida reacción.

Trazado positivo para a costureira que vai, à súa vez, destacar máis a mutilación final: arrincar-lle as orellas que lucían aqueles brincos delatores da relación amorosa co home da maorazga, o home que precisaba a maorazga para a procriación.

6.- Epílogo

O tempo impón que finalicemos. Fica pendiente de estudo pormenorizado, que pensamos asumir, a actitude da crítica, especialmente a galega, para con Pardo Bazán, análise da que imos deducir, entre outras conclusións, que Murguía, agarrado às saias de Rosalía, agachado tras unha suposta heroica e marital defensa, que non era tal (o xerme cremos remite, entre outras cuestións como antipatía, misoxinia, etc... à Sociedade Folclore Galego e à mesma Academia), tivo muita culpa na «desconsideración» da escritora coruñesa para a crítica, cuxo silencio denunciaron desde Aureliano José Pereira xa en 1880, desde as páxinas del *Diario de Lugo*, até mesmo *A Nosa Terra* (15, V, 1921), con motivo da morte da condesa .

Mas omisións, ataques, polémicas ... que se Emilia Pardo Bazán non provocaba

posibilitaba⁶³, están xa muito lonxe para seguiren pesando na crítica, potenciando leituras precipitadas, reproducións de *clipsés*, de tópicos (até a saciedade estamos xa de aquela cita de *Los Pazos*: «...La aldea, cuando se cría uno en ella y no sale de ella jamás, envilece, empobrece e embrutece»⁶⁴) e fechando a posibilidade dunha ponderada revisión, que é o que hoxe estamos solicitando.

Distingamos o criterio da condesa sobre o Rexurdimento e sobre Rosalía, e, mesmo, a actitude ante certas cuestións como o primitivismo e a barbarie de que falaron tanto Nelly Clemessy⁶⁵ como Paredes Núñez⁶⁶, como Velasco Souto⁶⁷, como Carballo Calero⁶⁸, ... do tratamento, do enfoque da muller galega, da muller galega por antonomasia, da muller rural e aldeá nos relatos rurais-mariñeiros.

Vexamos à xa tópicamente chamada «eximia condesa» como muller displicente, vanidosa se se quer, polemista en sumo grado...⁶⁹. Mas leamos os textos de Pardo Bazán deleitando-nos cunha das máximas cultivadoras do relato breve, e leamos os textos das coleccións citadas sen redencionismos nen patrioterismos: leamos desde a imparcialidade, a obxectividade que debe presidir polo menos toda intención, todo propósito ou proxecto de lectura crítica.

Valle Inclán, escritor como a condesa da escola que o profesor Carballo chamaba hispano-galega, fala das diferentes actitudes dos criadores a respecto dos seus herois: Homero escribía de xoenllos: sentía-se inferior aos seus herois, e estes son deuses; Shakespeare, de pe: as personaxes son seres humanos como o autor; mas

63 N. Clemessy Legal, no traballo xa citado que publica na *Revista* do Instituto José Cornide, fala da "leyenda negra" que remite ao seu, para moitos, denostado feminismo.

64 Cf. entón con outras moitas opinións verquidas pola narradora ou polas figuras de ficción, tais como: "en los sencillos labriegos hallan profesores de diplomacia e astucia" e "los gallegos [...] la gente más lista, muy aguda de España". Asimesmo, considere-se o Discurso Inaugural do Centro Galego, xa citado e recollido nalgún texto ao que cumpre engadir (p. 46): "La gente de mi tierra puede contarse entre las más inteligentes de la Península: estoy por añadir que, en conjunto, ninguna lo es tanto... Si se perdiese el buen sentido, en Galicia habría que buscarlo". E, asimesmo, os artigos publicados en *El Imparcial*, o 8 e 16 de Decembro de 1887.

65 *Ibidem*, pp. 426 ss (especialmente 431).

66 Aconsellamos a lectura dos estudos do profesor Paredes Núñez nas tres publicacións xa citadas: a editada en Granada e as editadas por Castro (*La realidad gallega...* p. 229 ss.) e pola Fundación Barrié (vol. I, p. 14 ss.).

67 *Ibidem*, 115 ss.

68 "Emilia Pardo Bazán e a realidade galega", *La Voz de Galicia*, 15, XII, 1983.

69 Ela mesmo escribe ("La cuestión académica", *Nuevo Teatro Crítico*, Año I, n° 3, marzo 1891):

Soy una personalidad militante; encuentro a mi paso hostilidades y contradicciones de muy variada índole y origen, y no me quejo de ello, porque es la marcha inevitable de las cosas; pero conozco mejor que nadie la dificultad de obtener "sanción oficial" ninguna, reuniendo tales circunstancias.

Hasta puede ocurrir que alguien, aparentando negar el derecho femenino, en realidad sólo me niegue a mí".

Cervantes e Quevedo senten-se indiferentes às suas criaturas, castigan-nas ou fustigan desde a altura...

Consideramos que esta é a postura adoptada por P.B. a respeito da muller galega?

Decididamente non: dona Emilia enxerga, ve, albisca, é certo, à muller desde a Torres de Meirás, non pazo como se di agora, a Torre de Alborada (de *La químera*) ou as «Blancas Torres» (de *Milagro natural*), mas non mira a aquela muller como à serva da gleba. Mira-a, iso si, desde arriba, porque esa altura foi e era a sua toma de posición (seica mesmo tiña na torre o lugar de traballo, de escribir), e desde ali contempla à muller galega con toda a simpatía, e conmisericórdia e solidariedade feminina (que non necesariamente identificación). E mira-a coa solidariedade de que era capaz unha muller, das poucas, preocupadas por apresentar, mostrar, denunciar e revelar o tráxico destino e a realidade da muller traballadora, da muller aldeá, da muller rural que elevou así à verdadeira heroína dunha terra, dun país, onde nada lle era, como aínda non é, favorábel.

Addenda

Para la mujer

Más fácil me sería escribir con este epígrafe un libro, que un breve artículo de periódico diario. El asunto es tan serio, de importancia tan incalculable, que una aseveración sin pruebas, una indiscreta exageración, una ligereza, un rasgo de debilidad o de mal gusto, tal vez entrañan responsabilidad criminal.

Duéleme afirmar y no aducir datos, hechos y opiniones; duéleme sentar proposiciones atrevidas, sin suavizarlas con el bálsamo de la cordura y del raciocinio; duéleme presentar descarnada la idea y no envolverla en las gasas del estilo, que dejan entreparecerse sus bellos contornos sin ofender al pudor del entendimiento. Duéleme el radicalismo a que me obliga la concisión, porque la prisa es la madre de la rudeza... pero sea como quiera, vaya en forma algebraica algo de lo infinito que puede escribirse sobre la relación de la cuestión social con el estado actual de la mujer en el mundo civilizado.

Sábese que la cuestión social, o sea la lucha del capital y el trabajo, no existe sino en países muy adelantados en civilización y de activa vida industrial, como Francia, Alemania, e Inglaterra. En estas mismas naciones, y sobre todo en las dos que domina la raza sajona, es donde la llamada «cuestión de la mujer» se agita realmente, casi desde mediados del siglo. Las obras escritas sobre la situación de la mujer en el terreno jurídico, social, industrial, económico y familiar, forman ya una lucida biblioteca; los Congresos, Asociaciones, Asambleas, periódicos, discursos y manifestaciones en pro de la igualdad de los dos sexos ante las instituciones y las leyes, suman un movimiento imponente, que cada día adquiere mayor intensidad y recluta adhesiones de más peso y valor.

No obstante el incremento simultáneo de las ideas socialistas, comunistas y anarquistas, y de las emancipadoras del sexo femenino, yo no encuentro verdadera relación de dependencia entre ellas. La igualdad de derechos para ambos sexos puede ser aspiración común del individualismo y del socialismo, que, según el punto de vista desde donde la consideración y la clase de beneficios que esperan de ella, la apoyarán indistintamente —la apoyan— para mayor exactitud. A fin de demostrar esta verdad hice traducir al castellano las dos obras a mi entender más importantes que a favor de la emancipación de la mujer han visto la luz en Inglaterra y Alemania: *La esclavitud femenina*, del insigne filósofo Juan Stuart

Mill, y *La mujer ante el socialismo*, del famoso diputado alemán Augusto Bebel. El socialista es elocuente y apasionado, y a veces profundo; pero el razonador, el dialéctico, el *martillo*, es, sin duda alguna, el individualista inglés.

No hay, pues, razón sólida para que los que deseamos elevar a la mujer a la plenitud del derecho y de la vida racional, hagamos causa común con el socialismo y el anarquismo, no digo ya con el que pretende difundir ideas por medio del espanto, el destrozo y la muerte pero ni siquiera con el que solo trabaja y propaga dentro de los límites que señalan de consumo la fraternidad humana y la legalidad establecida. Lo único a que nos obliga la justicia es a reconocer dos verdades: primera que el movimiento socialista, con loable amplitud de miras y rechazando el exclusivismo de Proudhon, ha proclamado desde luego que toda transformación social ha de referirse a la sociedad completa, y no solo a medio género humano, es decir, al sexo masculino; segunda, que ese mismo movimiento coopera y sigue cooperando, por la agitación que sostiene y los problemas sociales que impone a la atención de los pensadores, a que no se pierda de vista el de la mujer, o no se mantenga, por apatía e indiferentismo, el *statu quo secular*. Es tanto como decir que el movimiento socialista, hoy por hoy, aprovecha a la mujer, en el terreno teórico y en el práctico: más entre admitir este hecho inconcluso y aceptar la solidaridad, va mucha distancia. Casi ningún adelanto se ha realizado sin intervención de causas concomitantes.

Si planteamos directamente el problema, resulta que no pueden identificarse las dos causas del socialismo y la igualdad de derechos entre los sexos, porque mientras el socialismo es pura y simplemente síntoma de un período de malestar y desequilibrio en el orden económico, la igualdad de derechos entre los sexos es una verdadera reforma social, jurídica y política. El socialismo no es guerra de clases, pues en nuestra sociedad, como observa y aprueba cumplidamente Stuart Mill, no existen hoy más seres desiguales ante la ley que el varón y la hembra: no hay más incapacidades que las del sexo ni más clases que dos, la masculina —superior y revestida de autoridad— y la femenina, inferior y sumisa (*esclava*, dice el eminente autor de la *Lógica inductiva y deductiva*). A los socialistas que se quejan de la sociedad puede objetárseles —y no sin fundamento— que si son obreros, ninguna fatalidad les impide ser burgueses; que si son pobres, del trabajo, la destreza y la actividad nacieron los mayores capitales de nuestro siglo, que si llevan blusa, en cualquier tienda encontrarán la levita; que en suma, ante las leyes del Estado y las costumbres de la sociedad, iguales son todos los ciudadanos (varones) y todos libres para mejorar de suerte y buscarse la vida. Por eso el socialismo no tiene carácter realmente político; por eso (aunque haciendo fundamentales restricciones), reconoce la Iglesia católica un fondo de justicia en ciertas posiciones socialistas, que no son gritos de dolor arrancados por el malestar económico a que antes me refería. El socialismo actual no es sino la guerra del hambre. Por eso será violento en sus medios y caducará pronto: tan pronto como la evolución económica y las instituciones racionalmente benéficas remedien hasta donde se pueda el mal, o tan pronto como, dueños ya los socialistas de la sociedad, prueben a reorganizarla y la razón práctica les haga ver la imposibilidad de aplicar la razón pura de la igualdad económica.

En resolución, la mujer no pierde nada con este estado pasajero de perturbación y angustia. Alcense las olas levantando montes de espuma, que al calmarse quedará el agua más transparente y más serena. No me horroriza la tempestad; solo en el agua estancada se desarrollan miasmas letales y gérmenes de pestes. Vaya el bajel a donde la tormenta le empuje: el piloto es seguro e imposible el naufragio. No se alarme nadie por unas cuantas detonaciones más o menos. De peores trances ha salido, cada vez con mayor lucimiento, este viejo veterano y perpétuo estudiante que llamamos *humanidad*.

Emilia Pardo Bazán

LA MUJER AMADA EN “LA VOZ A TI DEBIDA”, DE PEDRO SALINAS

LUIS JOSÉ MARCOS LEÓN

C. Fingoy. Lugo

Antes de exponer el tema que nos ocupa, conviene aclarar una serie de datos.

Vamos a comentar la visión que de la mujer tiene Pedro Salinas en su obra “La voz a ti debida”, poemario de tono conceptista que encierra en sus páginas una compleja vivencia amorosa de carácter real, donde la amada tiene una importancia capital. Conforman el libro setenta poemas, de entre los cuales tomamos una selección de veintiocho realizada por David R. Stixrude en “Aventura poética”¹, por considerarla muy representativa de los momentos clave de la obra y, con ello, de los momentos clave del objeto de nuestra personal interpretación: la mujer amada.

El mismo Pedro Salinas dijo una vez: “La poesía se explica sola; si no, no se explica”². Con esta frase como estandarte se presenta este estudio, que si bien es el propio de un lector ingenuo, amante de la poesía de este autor³, no por ello deja de estar construido sobre una base de esfuerzo.

Dicho esto, comenzamos.

La amada

En “La voz a ti debida” se contempla a la mujer bajo dos puntos de vista diferentes. El primero abarca una amada de carne u hueso, que llamaremos en lo sucesivo real, aunque Carlos Bousoño llamase real al mundo que el poeta soñaba como perfecto en su poesía⁴, lo que, aun siendo cierto, es un tanto oscuro. El segundo

1 Salinas, P., *Aventura poética*, Editorial Cátedra, Madrid, 1990.

2 Cita extraída de Salinas, Pedro, *La voz a ti debida/Razón de amor* (edición de Joaquín González Muela). Ed. Castalia, Madrid, 1989, pág. 15.

3 Paráfrasis de J. Gómez Muela, extraída de (ver nota anterior) pág. 19.

4 Tomado de un artículo de C. Bousoño aparecido en el suplemento del periódico “La Voz de Galicia”, en diciembre de 1991 ó enero de 1992.

punto de vista es aquel por el cual la mujer amada es sometida a un continuo y matizadísimo proceso de idealización. Esta última recibirá el nombre de amada pura, pues Salinas hace uso de este adjetivo, pura, de una manera continuada a lo largo del poemario. Esta amada, perfeccionada en la mente del hombre, es en la que se centrará el estudio, repasando en la medida de lo posible todos los matices que la componen.

Comienza la obra presentándonos una mujer de gran energía vital, a la que, además, se le otorga el don de inaugurar el mundo. "La vida es lo que tú tocas", reza uno de los versos iniciales del primer poema.

Precisamente en esta primera composición empieza a perfilarse la figura de una mujer divinizada, que no puede dudar, que vuelve los misterios del revés y que nunca se equivocó, excepto cuando le encaprichó una sombra, que era en realidad el propio poeta.

A esta manera inicial de idealizar a la amada corresponde otro poema posterior, en el que se nos dice que su voz vendrá "Desde el prodigio, siempre".

También vuelve a aparecer más adelante la idea de la amada como creadora del mundo. En el poema al que nos referimos esta vez, el poeta espera, como el resto de las cosas, un "ya" pronunciado por la voz de ella para nacer de nuevo, inaugurada ahora su vida por medio del amor.

En el décimo poema seleccionado ("Amor, amor, catástrofe.") los amantes caminan sobre un mundo donde el pasado, con toda su carga de realidad, es un estorbo para el amor, y se dedican entonces a destruir mundo, pasado y realidad en beneficio del sentimiento amoroso, que deberá dar comienzo de nuevo a todo. Sobre la idea anterior, J. González Muela aporta lo siguiente: "Esto está muy lejos de la destrucción o el amor de Vicente Aleixandre. Ahora, los amantes destruyen el mundo, pero para formarlo de nuevo por el Amor. Los amantes son ahora los Supremos Hacedores, sobre todo ella"⁵. Como se puede ver, las conclusiones son idénticas.

Volviendo a los comienzos del libro, hay un poema que nos aclara de manera directa el tipo de mujer que Salinas perfecciona paulatinamente en su obra. El poeta se dirige a la amada en forma de diálogo lírico (comentado por un gran número de críticos) y le dice que la busca por detrás de todo, más allá del cuerpo e incluso del alma. Aquí se plantea, pues, de una manera temprana, el pilar sobre el que se va a apoyar toda la concepción de la mujer amada creada en "La voz a ti debida": una mujer ideal buscada más allá de todo, al otro lado de todo.

A partir de este poema anterior, que es el segundo de nuestra selección, Salinas nos irá enseñando paso a paso una amada pura de incontables matices, tantos que la persona que aborde por primera vez la lectura del poemario se verá seguro sorprendida al comprobar que, habiendo leído un verso en el que parece que la sublimación de la

⁵ Cita de (ver segunda nota) pág. 67.

amada no puede ir ya más lejos, encuentra en el siguiente un concepto que eleva aun más su figura. Tal es la manera de concebir a la amada de nuestro poeta.

En “¿Por qué tienes nombre tú?” vemos a una amada limitada por los nombres. Se nos dice cuánto mejor sería si las cosas no tuvieran nombre para poder gozar de ellas, acabando por hacer concreta esa afirmación en ella. Por lo tanto, los nombres son aquí símbolo de limitación, de impureza, y todo ello no conviene a un proceso idealizante como el que estamos presenciando, pues, para Salinas, el nombre acerca la realidad a la amada pura.

Ahondando en el concepto de amada pura sin límite de ningún tipo, la encontramos en la siguiente poesía ofreciendo al mundo una cara que no es la suya, sino una máscara que ríe. Pero el poeta no quiere a una amada sonriente en la superficie de una careta, pues además la risa también significa para él una realidad que amenaza a la amada pura, un factor de concreción o limitación, y espera por lo tanto a que ella se desate la lazada y deje caer al suelo su sonrisa. Tenemos entonces a una mujer con “un rostro serio, grave, /una desconocida/alta, pálida y triste”: la verdadera amada (que no la real) reflejada en el espejo que es el amor del poeta.

Introducimos ahora una opinión del crítico Carlos Feal Deibe, que aclara la interpretación de los adjetivos que acabo de citar: alta, pálida y triste: “De los tres adjetivos que lo forman (el verso) el más difícil de interpretar es “alta”. Creo que con él Salinas quiere conseguir una impresión de majestad, en la línea de lo solemne (...) Pálida y triste son adjetivos más fáciles de interpretar. Con ellos la amada —que parecía inasequible— entra en la zona del poeta, que nos imaginamos también pálido y triste; en una palabra, se humaniza”.⁶

El siguiente poema es especialmente valioso para la caracterización de la amada. Su claridad excluye casi cualquier comentario, por lo que pasamos simplemente a citar algunos de sus versos: “Quítate ya los trajes, / las señas, los retratos; / yo no te quiero así, / disfrazada de otra, / hija siempre se algo. / Te quiero pura, libre, / irreductible: Tú”. En otras palabras, la idealización se realiza por medio de la reducción del concepto de amada, una reducción que se materializa en el pronombre personal de segunda persona: “tú”.

Otro poema que enlaza de manera más o menos directa es el decimoséptimo de la selección de David L. Stixrude, en el que el poeta no atiende a lo que la amada le dice. “Lo que eres/ me distrae de lo que dices” son versos suficientemente reveladores, en los que entendemos que a la mujer le basta con ser, con existir, para alcanzar la perfección, quedando sus palabras a un nivel de intensidad menor, incluso podríamos decir que despreciadas.

También aparece en los versos finales de este poema una idea de gran importancia, consistente en una asociación entre amada y amor hasta llegar a la identidad. Salinas

6 Feal Deibe, C., *La poesía de Pedro Salinas*, Ed. Gredos, Madrid, 1971, págs. 99-100.

quiere una mujer tan desnuda, tan reducida y desprovista de todo, que sólo la quiere en puro acto de deseo, de amor. Ha conseguido que amada y amor sean sinónimos en su poesía, con lo cual sí ha llegado ahora a la cumbre de su idealización.

En este poema se puede afirmar que el proceso idealizador de la amada llega a su fin, pero esto no quiere decir que no se puedan extraer más datos de ella en el resto del poemario. La vertiginosa velocidad a la que se sometía su sublimación se ve frenada a estas alturas de la obra, permitiéndonos observar con mayor detenimiento la figura de la amada pura en una etapa donde "La voz a ti debida" nos muestra a un poeta reflexivo, triste, que lamenta haber volado tan alto con su amada pura, dejando olvidada en el suelo a su amada real, a la que incluso llega a pedir perdón en: "Perdóname por ir así buscándote/ tan torpemente, dentro/ de ti."

Según lo anterior, hemos de entresacar los datos de la amada que nos restan en los siguientes poemas de carácter reflexivo.

Suele haber ahora composiciones en las que se nos presentan juntos los dos conceptos estudiados.

En el poema vigésimoprimeros de nuestra selección, por ejemplo, tenemos a una amada tan pura a consecuencia del cenit idealizador antes comentado, que no puede ya amar al poeta: "Tú no puedes quererme:/ estas alta, ¡qué arriba!". En efecto está demasiado alta como para amar a un simple mortal, y es entonces cuando hace su entrada en el escenario poético bajo su forma real que, en esta ocasión hecha sombras (algo que se podrá encontrar en más páginas), da al hombre desconocido el amor que toda la anterior pureza no podía. Por fin, la amada real entra con fuerza en la experiencia amorosa que está viviendo el poeta, en un momento en el que los lectores sensibles, seguro esperando este instante, podrán dar rienda suelta a su emoción.

Pasando sólo otra página en "Aventura poética" hallamos otra vez a la amada pura. Esto no debe sorprendernos, pues el poeta oscila ahora constantemente entre una y otra mujer, lo que deja el anterior pasaje poético intacto en su mensaje, y este "Me estoy labrando tu sombra" expresa indecisión o duda sin destruir sentimientos previos.

Indecisión, tristeza y recuerdo de la experiencia afectiva nos llevan sin más dilación al último gran poema, conmovedor en todas y cada una de sus sílabas, de "La voz a ti debida", en el que todo el amor vivido necesita ya de la realidad, pues todas las sombras creadas por los amantes no hacían más que separarlos. "Tiende tus manos, tiéndeles tu cuerpo", le dice el poeta a la amada, a las amadas, que han acabado por fundirse en una sola.

Pero este final en el que el poeta concluye que toda la pureza creada necesita de la realidad no surge espontáneamente en las últimas composiciones, sino que tiene su origen en las primeras, en la cuarta y alguna otra posterior, que comento a continuación.

En este cuarto poema nombrado, al menos en su inicio, el autor se recuerda a sí mismo que la situación amorosa es real y, por lo tanto, la amada también lo es. "Sus pies pisaban el suelo/ este que todos pisamos" son dos versos que ilustran de modo

eficaz lo que mantenemos, pues la amada no vuela con las alas de la idealización; lo que hace es pisar con firmeza el suelo, y un suelo además muy real, en absoluto soñado.

Otro poema importante en este sentido es aquel que dice: “El sueño es una larga/ despedida de ti”. El poeta despierta del sueño en el que estaba con su amada pura, pero, al despertar, la que está a su lado es la amada real, una amada que podría ser despreciada “si no estuviera ya/ tu cuerpo limpio, exacto,/ ofreciéndome en labios/ el gran error del día”.

Observamos pues en estos poemas, y quizá en algún otro más, que ese magnífico final, marcado por el retorno al mundo real, tiene sus precedentes en composiciones anteriores e incluso tempranas, donde el poeta pone freno a la veloz idealización de la amada intuyendo de alguna manera la tristeza de las palabras poéticas que culminan la obra.

Con estos comentarios podemos ver con claridad cómo el principio del poemario presiente el final y cómo éste retorna al principio, revelando una estructura lírica cíclica para una experiencia amorosa cíclica.

Conclusión

La mujer amada aparece en “La voz a ti debida” dividida en dos. Sobre una base de realidad se va construyendo una mujer pura mediante la idealización o la divinización, hasta llegar a un punto en el que su perfección es completa, pero para ello se ha tenido que dejar de lado a la mujer real, olvidando que el proceso purificador se había iniciado en ella. Al darse cuenta el poeta del error, y al no encontrar el camino para remediarlo, plasma en su poesía una sucesión de dudas, tristezas y recuerdos que acaban por llevarle de nuevo al principio de la situación amorosa, viendo al fin que su amada pura llegó a estar tan alta, tan distanciada de él, que el amor era imposible entre ellos, necesitando otra vez a la real en la que se debería materializar, para que no se perdiese, el amor de la mujer y el poeta.

Bibliografía

- Alonso, D., *Obras completas (Estudios y ensayos sobre literatura contemporánea, tercera parte)*. Ed. Gredos, Madrid, 1075.
- Cano, J. L., *La poesía de la generación del 27*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1973.
- Díez de Revenga, F. J., *Panorama crítico de la generación del 27*, Ed. Castalia, Madrid, 1987.
- Feal Deibe, C., *La poesía de Pedro Salinas*, Ed. Gredos, Madrid, 1971.
- Guillén Acosta, C., *Claves de la obra poética (Pedro Salinas)*, Ed. Ciclo, Madrid, 1991.

- SALINAS, Pedro, "Poesías completas". Barral editores, Barcelona, 1975.
- SALINAS, Pedro, "La voz a ti debida/ Razón de amor". Ed. Castalia, Madrid, 1989.
- SALINAS, Pedro, "Aventura poética". Ed. Cátedra, Madrid, 1990.
- ZARDOYA, Concha, "Poesía española del siglo XX". Ed. Gredos, Madrid, 1974.
- ZULETA, Emilia de, "Cinco poetas españoles". Ed. Gredos, Madrid, 1991.



LA MUJER BECQUERIANA

GEMA BALADO, MARÍA GUDE, ANTÍA DE RON, PAULA RODRÍGUEZ,
ANA SEIJAS, SUSANA VÁZQUEZ
Alumnas Colegio Fingoy. Lugo

Antes de comenzar debemos subrayar cómo hemos abordado la lectura y el comentario de las *Rimas*. El “corpus” de poemas en el que nos hemos basado para estudiar la mujer becqueriana es el siguiente:

1. Rimas sobre la creación poética: IV y VII
2. Rimas sobre el amor: XI, XII, XIII, XXII, XXIII y XXIX
3. Rimas sobre el dolor y el desengaño: XXXI, XXXII, XXXIX, XLI, XLIX y LI
4. Rimas sobre la angustia: LIII, LIV y LIX

El análisis lo hemos enfocado guiándonos más por la interpretación intuitiva que por una investigación profunda y rigurosa. El criterio seguido para esta selección se fundamenta en la intención de comentar algunas *Rimas* que consideramos significativas y sugerentes.

Hemos utilizado la edición de José Pedro Díaz, que nos ha guiado además en la clasificación temática.

Como se sabe, los críticos y estudiosos —según Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez— “insisten en ver en las *Rimas* de Bécquer como el relato lírico de una vivencia amorosa precedida de una poética no formalizada y en verso”¹. Se ha comparado con los modelos presentados en los *Cancioneros* de Dante y Petrarca pues, según comentan los críticos citados: “Tal y como ha dicho la profesora Palomo, existe en las *Rimas* —ello es indudable— una línea medular de temática amorosa. Sobre ella sus amigos y editores se esforzaron en desarrollar o crear una estructura de *canzonieri*, agrupando o disponiendo los poemas en orden a un contexto referencial de origen autobiográfico: las *Rimas* se presentaban al público como testimonios de un proceso amoroso, que iba de la exaltación a la ruptura, del deslumbramiento al desengaño”².

1 Pedraza Jiménez, F. B. y Rodríguez Cáceres, M., *Manual de literatura española VI. Época del Realismo*, Cénlit Ediciones, Estella (Navarra), 1983, pág. 151.

2 *Idem*, pág. 143.

1. Rimas sobre la creación poética

Estos dos poemas, IV y VII, están integrados en un conjunto de *Rimas* en las que Bécquer relaciona la poesía con la mujer, porque la poesía es sentimiento y el sentimiento es la mujer.

Dentro de este grupo de *Rimas* el poeta describe a su mujer como algo incórporeo e inalcanzable, la prefiere a ella antes que a cualquier otra ; es motivo de su imaginación y viene definida, como veremos, por los rasgos propios de la mujer ideal renacentista.

En la *Rima* IV las cuatro estrofas en las que se desarrolla el núcleo temático del poema (a través de una composición anafórica: todas empiezan por el adverbio “mientras”), exponen —parafraseando a Felipe B. Pedraza y a Milagros Rodríguez— la tesis de que la poesía existe siempre en el mundo: en la riqueza y en la belleza de la primavera, en el misterio por descubrir, en la esperanza, en los recuerdos y en la mujer. En la última estrofa nos detenemos brevemente porque aparece la mujer y, significativamente, el poema acaba centrándose en ella. Nosotras opinamos que Bécquer se refiere aquí tanto a la belleza exterior como a la interior: la mujer es un todo hermoso. El poeta subraya, además, la importancia del amor que confunde las almas de los amantes: hombre-mujer, y que suscita sentimientos como la ternura y la pasión; todo encierra belleza en sí. Finaliza el poema con los versos: “mientras exista una mujer hermosa / ¡habrá poesía!”

La mujer es, pues, poesía (creación) que ha de ser descubierta por el poeta. Para ello ha de despertar su genio creador, simbolizado en los poemas de este primer grupo por las palabras clave “lira” y “arpa”. Como ejemplo, los siguientes versos de la *Rima* VII: “silenciosa y cubierta de polvo / veáse el arpa” y en los últimos versos del poema el poeta dice: “y una voz como Lázaro espera/ que le diga “Lévántate y anda”.

Como si, con una voz semejante a la que resucitó Lázaro, el arpa despertase y con ello la inspiración a la mente del poeta.

Siguiendo con esta idea básica de que la mujer es poesía, deseamos hacer una breve aclaración: aunque la mayoría de los críticos coinciden en englobar la *Rima* XXI dentro del segundo grupo, nosotras creemos que sería más conveniente comentarla en este primero, ya que en este poema se puede apreciar cómo Bécquer concibe a la mujer como una creación poética, suscitadora a su vez de creación estética, en la cual reside el sentimiento: “¿Qué es poesía?, dices mientras clavas / en mi pupila tu pupila azul; / ¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas? / Poesía...eres tú”.

Citando a A. Barroso y a otros autores, diremos que el poema se forma en torno a la dualidad “tu-yo” (la mujer y el poeta), como en la *Rima* XVII, en la que “a cada uno de estos dos componentes (“tú” y “yo”) corresponden en el poema una serie de elementos que se relacionan entre sí por coordinación o yuxtaposición”³.

³ Barroso, A. y otros, *Introducción a la Literatura española a través de los textos. Siglos XVIII y XIX*, Ediciones Istmo, Madrid, 1986, pág.,396.

2. Rimas sobre el amor

En esta segunda serie de poemas, Bécquer comienza mostrándonos los diferentes tipos de mujer que él se ha encontrado a lo largo de su vida. No quiere una mujer de rasgos definidos, sino que prefiere la mujer inalcanzable e irreal. Esta mujer es una creación de su imaginación, es una ficción imposible hacia la que el poeta se ve arrastrado. Como ejemplos, algunos versos de la *Rima* XI: “— Yo soy un sueño, un imposible / vano fantasma de niebla y luz; / soy incórporea, soy intangible: / no puedo amarte. / — !Oh, ven, ven tú!”

Esta *Rima* presenta un claro paralelismo con la leyenda *El rayo de luna*, en la que también aparece reflejada una mujer inaccesible, misteriosa e ideal o, como nos dice el poeta, “vano fantasma de niebla y luz”. Todo esto está íntimamente relacionado con el eterno enigma de la mujer inalcanzable, que evoca la mujer idealizada del amante que se rige por las leyes del amor cortés medieval.

Para crear esta visión femenina Bécquer se inspira en otros poetas, en especial en Lord Byron, como vemos en la *Rima* XIII, cuya segunda estrofa ha sido extraída íntegramente de un poema byroniano, incluso el propio Bécquer lo reconoce al titular esta *Rima* “Imitación de Byron”.

Por medio de símiles y metáforas continuadas identifica a la mujer con elementos de la naturaleza, todos ellos intangibles: la mañana, el mar, las gotas de rocío, el cielo y una “perdida estrella”.

A medida que pasa el tiempo el poeta ya no habla por separado de él y de su amada, sino que el “tú” y el “yo” como si fuera un todo, como si formaran parte el uno del otro. Quizá sea por esta razón por la que, en algunos casos, la mujer no aparece descrita, ya que es una prolongación del alma del poeta enamorado. Leamos los siguientes versos de la *Rima* XXIV: “... dos ecos que se confunden, / eso son nuestras dos almas.”

En la *Rima* XXIX Bécquer expresa el deseo de lograr una compenetración total con la amada, y quiere darle a conocer sus pensamientos, como nos sugiere en los versos: “¿Comprendes ya que un poema / cabe en un verso? / y ella respondió encendida: / !Ya lo comprendo!”

En este poema el poeta y la amada están leyendo un pasaje de *La Divina Comedia* de Dante, precisamente el que recoge el momento en que Lanzarote del Lago besa a Ginebra por primera vez, como nos aclara José Ángel Crespo en su edición de las *Rimas y Leyendas*.

A continuación vamos a comentar la que nosotras consideramos la *Rima* más significativa de esta etapa, por ser la única en la que verdaderamente se describe a la mujer, la *Rima* XII:

Porque son, niña, tus ojos
verdes como el mar te quejas;
verdes los tienen las náyades,

verdes los tuvo Minerva,
y verdes son las pupilas
de las hurís del Profeta.

El verde es gala y ornato
del bosque en la primavera.
Entre sus siete colores
brillante el Iris lo ostenta.
Las esmeraldas son verdes,
verde el color del Océano
y el laurel de los poetas.

Es tu mejilla temprana
rosa de escarcha cubierta,
en que el carmín de los pétalos
se ve al través de las perlas.

Y sin embargo,
sé que te quejas,
porque tus ojos
crees que la afean:
pues no lo creas.
Que parecen sus pupilas,
húmedas, verdes e inquietas,
tempranas hojas de almendro
que al soplo del aire tiemblan.

Es tu boca de rubíes
purpúrea granada abierta
que en el estío convida
a apagar la sed con ella.

Y sin embargo,
sé que te quejas,
porque tus ojos
crees que la afean:
pues no lo creas.
Que parecen, si enojada
tus pupilas centellean,
las olas del mar que rompen
en las cantábricas peñas.

Es tu frente, que corona
 crespo el oro en ancha trenza,
 nevada cumbre en que el día
 su postrera luz refleja.

Y sin embargo,
 sé que te quejas,
 porque tus ojos
 crees que la afean:
 pues no lo creas.
 Que entre las rubias pestañas,
 junto a las sienes, semejan
 broches de esmeralda y oro
 que un blanco armiño sujetan.

Porque son, niña, tus ojos
 verde como el mar te quejas;
 quizá si negros o azules
 se tornases lo sintieras.

Observemos la descripción que hace Bécquer de la mujer a la que el poema va dirigido. Tiene los ojos verdes, y este rasgo es precisamente el elemento que funciona como eje central de la composición.

En las dos primeras estrofas, los ojos de la amada inspiran al poeta la evocación de elementos grandiosos que sugieren la cumbre de la existencia: el laurel de los poetas, El Arco iris...; y la belleza de estos ojos verdes equipara a la mujer a personajes femeninos de la mitología: Minerva, las náyades y las “hurís del Profeta”.

El tema de esta Rima —según José Palomar y Salvador Solé— coincide con el de la leyenda de *Los ojos verdes* y es un tópico literario por el cual Bécquer se siente especialmente atraído y, citando a Pegeard, añaden: “La mujer de los ojos verdes es uno de los aspectos que adopta, en la canción de Bécquer, la mujer ideal y el propio ideal, que es un reflejo del mundo al que el hombre consciente no tiene acceso”.⁴

A partir del verso 15 el poeta sigue describiendo los otros elementos del rostro de la mujer amada, por medio de metáforas que lo identifican con elementos de la naturaleza: “boca”= “purpúrea granada”, “frente” = “nevada cumbre o blanco armiño”, “mejilla” = “rosa de escarcha cubierta”.

⁴ Solé Camps, S. y Palomar Ros, J., *Rimas. Introducción, notas, ejercicios y glosario*, Editorial Humanitas, Barcelona, 1985, págs. 120-121.

Creemos que esta descripción puede no ser real, ya que en ella aparecen reflejados todos los tópicos del ideal renacentista de belleza femenina, instaurado por Petrarca y representado por su “*donna angelicata*”:

- mejillas sonrosadas
- labios rojos
- tez blanca
- rubios cabellos

En el centro siguen destacando los ojos verdes como “tempranas hojas de almendro”, “olas de mar que rompen...” o “broches de esmeralda”.

3. Rimas sobre el dolor y el desengaño

En esta serie de poemas Bécquer experimenta diferentes sentimientos, diferentes emociones, empezando por el dolor que siente al separarse de la amada, pasando por el frío de los celos y acabando con la aguda agonía del dolor que siente al descubrir que su mujer ideal no es tan pura como él creía, sino que es fría, impasible y traicionera.

En la *Rima XXX*, que inicia las denominadas “de ruptura”, se puede contemplar una mujer sensible, pero al mismo tiempo orgullosa, altanera y esquiva ante la situación de frustración amorosa. Su sensibilidad le provoca el llanto, pero su orgullo se lo interrumpe.

El poeta sigue manteniendo la esperanza de una posible unión, pero en su interior sabe que esa mujer que ha amado ha cambiado y el amor ya nunca será igual. Ahora esta mujer ha dejado de ser sincera, quiere desprenderse del amor, pero Bécquer está tan enamorado que no duda en ofrecer su vida por ella.

A nuestro parecer la *Rima* más significativa de esta serie es la XXXII: “Pasaba arrolladora en su hermosura / y el paso le dejé; / ni aun a mirarla me volví, y, no obstante, / algo a mi oído murmuró: “ésta es”. / ¿Quién reunió la tarde a la mañana? / Lo ignoro; sólo sé / que en una breve noche de verano / se unieron los crepúsculos, y... fue.”

Bécquer paseaba una noche de verano por El Retiro cuando vio en un balcón a dos muchachas muy parecidas, con la diferencia de que una era mayor que la otra. Él se quedó prendado de la mayor de ellas, investigó y descubrió que su padre era el músico de Palacio, y que ofrecía recepciones en su casa. Bécquer asistió a una de ellas y conoció a la joven que más tarde se convertiría en el amor de su vida: Julia Espín.

No todos los críticos dan la misma interpretación a este poema. José Palomar y Salvador Solé recogen las ideas de Pageard: “La rima XXXII podría expresar el carácter desdichado y fatal de la relación amorosa de dos temperamentos inconciliables”

y habla del “enigmático final”. Otros, en cambio, la interpretan como un hallazgo amoroso, según aclaran los autores antes citados⁵.

4. Rimas sobre la angustia

El poeta se siente nostálgico y se centra en la evocación de unas vivencias, de un tiempo pasado pleno. En la *Rima* LIV observamos un sentimiento de desesperanza y de abandono. Bécquer recuerda los momentos vividos con la mujer amada y, en los últimos versos, aparece el desencanto, éstos –citamos a Solé y Palomar– “señalan la imposibilidad de disfrutar de la dicha presente. Este, transformado de continuo en pura evocación (“...por hoy mañana”), no parece valorarse más que por su potencial transformación en pasado”⁶. Escuchemos al poeta: “Cuando volvemos las fugaces horas / del pasado a evocar, / temblando brilla en sus pestañas negras / una lágrima pronta a resbalar./ Y al fin resbala y cae como gota / de rocío al pensar / que cual hoy por ayer, por hoy mañana / volveremos los dos a suspirar”.

La *Rima* LIII (“Volverán las oscuras golondrinas...”) se centra en dos temas: el paso del tiempo que sigue su ritmo en la naturaleza, en la realidad circundante y el amor profundo, intenso, casi de idolatría, que ya no retornará.

Para concluir, vamos a resumir la evolución de la mujer becqueriana, tal como la hemos contemplado a través de los poemas seleccionados:

En un principio es una mujer hermosa, perfecta, tanto física como espiritualmente, incluso ideal e inalcanzable; pero, a medida que pasa el tiempo se va conformando otra mujer de rasgos negativos: esquiva, superficial y voluble, tal como expresa el poeta, por ejemplo, en la *Rima* XXXIX: “...Lo sé: es mudable, / es altanera y vana y caprichosa, / antes que el sentimiento de su alma / brotará el agua de la estéril roca.” y acaba el poema: “...pero/ ¡es tan hermosa!”. La mujer ha perdido aquella perfección espiritual que tenía anteriormente, pero sigue conservando la belleza exterior.

Bibliografía

Alborg, J.L., *Historia de la Literatura española. El Romanticismo*, Editorial Gredos, Madrid, 1980.

Barroso, A. y otros, *Introducción a la Literatura española a través de los textos. Siglos XVIII y XIX*, Ediciones Istmo, Madrid, 1986.

Bécquer, G.A., *Rimas*, edición de Carlos de Torres, Editorial Castalia, Madrid, 1974.

⁵ *Idem* pág. 151.

⁶ *Idem*, pág. 175.

CELAYA, G., *Bécquer*, Ediciones Júcar, Madrid, 1972, 1985.

CHICHARRO, D. Y LÓPEZ, J., *Teatro y poesía en el Romanticismo*, Editorial Cíncel, Madrid, 1981.

PEDRAZA JIMÉNEZ, F.B. Y RODRÍGUEZ CÁCERES, M., *Manual de literatura española VII. Época del Realismo*, Cénlit Ediciones, Estella (Navarra), 1983.

SÁCHEZ-CUESTA, A.P., *Claves de "rimas". Gustavo Adolfo Bécquer*, Ciclo Editorial, S.A., Madrid, 1990.

ZAVALA, I. M., "Romanticismo y Realismo" en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Editorial Crítica, Barcelona, 1982.



A MULLER NA OBRA DALGÚNS PINTORES GALEGOS DO SÉCULO XX: “CARTAS A THEA”

P. RODRÍGUEZ, R. GÓMEZ, J. VIDÁN, C. NASEDA, E. ZUNZUNEGUI,
S. M^a. LÓPEZ, S. ZAERA, B. VÁZQUEZ.
C. Fingoy. Lugo

Querido/a lecto/a:

Somos un grupo de alumnos/as do Colexio Fingoi que un bo día tivemos a idea de intentar plasmar nun traballo o noso interese pola pintura moderna na nosa terra.

Inspirados pola correspondencia mantida entre Van Gogh e o seu irmán, de todos coñecida gracias á obra *Cartas a Thea*, decidimos expoñe-los nosos coñecementos nunha estrutura epistolar que fixera máis amena e orixinal a comunicación. Así, as nosas cartas van dirixidas a unha compañeira ausente, Thea, pechada na súa casa por mor da perna que rompera nas vacacións do Nadal.

Feita esta aclaración non imos entretelo máis e demos, pois, comezo ó noso traballo esperando que sexa do seu agrado.

Ata sempre.

Nós

Hola Thea:

Xa estou en Adelán para pasa-las festas do Nadal con toda a miña familia, e, como non, o mal tempo, típico destas datas, xa se fixo notar, ¿que facer?.

Os papeis, libros, notas, todos nunha bolsa, descansaban nun curruncho do meu cuarto, boteilles unha ollada e dispúxenme a traballar. Pero... ¿como comezar?...MULLER, ¿como?... ¿nena, moza, muller en plenitude...? ¿a muller que mira o rego ou que se axeonlla no río? ¿a que amasa ou baila na romaría? ¿ou esa muller de cara avellentada cuxas enrugadas son a testemuña dunha historia longa e fermosa?

O non cerrar interrogantes, ollo unha e outra vez os libros que teño ó redor.

Das páxinas abertas xorden os retratos de *Julia Minguillón*.

Uns retratos que me recordan unha fermosa páxina de sociedade; con posturas de buscada naturalidade, coidados detalles de pincelada fluída... Beleza e técnica xuntas compracen unha, digamos, especial demanda.

Que distinto e distante me parece *Tino Grandío*. Presenta á muller prescindindo de todo o supérfluo e colorista, penetra ata o fondo buscando no seu interior, e o que xorde é a súa alma radiograficamente pintada nunha tonalidade cincenta.

De *Maruja Mallo* “teño” aquelas mulleres “raciais” que vimos no museo. Algún dos seus comentaristas dixo que Mallo “es como el *Guadiana* que tanto está presente y fluye poderosa como se esconde hasta el punto de creer que ha muerto”. Para min, agora debe estar nun tramo subterráneo; espero que a miña volta “aflore” coa nosa axuda ou das profesoras.

O retrato de *Prego*... Direicho con palabras de A. M. Campos: “Retratos en los que consigue la justa apariencia y, lo que es más difícil, la proyección espiritual de sus modelos”. Algo hai nestes retratos de Prego que nos garantiza a profundidade da súa versión e ese mesmo algo é o que logo imos vendo na serie de cadros nos que o pintor conserva e exalta o espírito da terra e da xente. Fermoso, ¿non?.

Déixote. Escampa e a aira vai facer de improvisada cancha para un partido. Ata a volta.

Pedro

Querida Thea:

Comezaron as vacacións, e puxen mans á obra para face-lo mesmo co noso traballo. Cando me comentache-la carta que che escribira Pedro falando tamén da súa parte do proxecto, fíxoseme dobremente interesante o lugar que ocupa o retrato feminino na obra dos pintores do noso tempo. Mais o feito de conxugar unhas características que, nun momento, me resultan incompatibles e, noutro, semellantes... é unha interrogante que non sei se saberei resolver.

Por exemplo, *Prego*. Certamente puideron comproba-lo que escribe o meu compañeiro, argumentado polas palabras de A. M. Campos. Atopei unha muller rural, doce, tipicamente galega, unha mirada profunda e enigmática que me fai lembrar a *Patiño*. Neste, o paso da vida fai ennobreecer as súas mulleres, elevadas espiritualmente gracias a unha tenra actitude, activa e soñadora, ó mesmo tempo que ensimismada. Aparece tanto sentada como recostada, lucindo un perfil claramente picasiano.

Outra figura da que Pedro non comenta nada é *Colmeiro*. Novamente os lenzos cóbrense de mulleres galegas, campesiñas, nun escenario real e coñecido por todos

nós. Espacio e paisaxe que semellan fundirse coa figura feminina. Soñando co mito da realidade pura e simple, Colmeiro persegue igualmente, por medio dun trazo recio, a sempre presente realidade que poidamos atopar en calquera pobo galego. Trátase de sentimento, da caricatura psicolóxica na que tamén *Luís Seoane* presta especial atención.

Ben, pois como che ía dicindo cando cando tiña unha idea da liña que seguían estes pintores, pareceume que xa coñecía un pouco a temática común do retrato galego. Entón, atopo a unha *Julia Minguillón* (da que xa tiña unha idea pola información de Pedro), que presenta un aire clásico e fondo ambiental envolvendo os seus retratos de muller. Vestimenta elegante, amplos escotes e faldas longas. Como podes ver, é un tremendo contraste, unha clara diferenza á que se une *Sotomayor*, realizando retratos de corte escuros e sobrios, xa que intenta elevar á retratada na súa categoría social.

Mais despois, aínda atopei un novo pintor, desconcertante polo menos para min: *López Guntín*. Ben... direiche que cambia radicalmente o seu estilo conforme atravesas as etapas da súa produción. Os retratos da súa man son destacables tanto en calidade como en cantidade; e —palabras textuais— "... Por unha parte me pesa haberlo hecho, pues te supedita a una serie de reglas que no puedes evadir, pero que proporcionan una serie de conocimientos para, más tarde, poder expresarse libremente".

Non che podo aportar máis nada do que xa sabes de Maruja Mallo e Tino Grandío. Thea, penso que vou necesitar axuda para rematar-lo que comecei. Ata pronto.

Rosa

Querida Thea:

Agora que teño diante de min unha réplica do tan coñecido cadro "Los Girasoles" do xenio Van Gogh, recordo unha das súas famosas cartas, polo que me poño ante unhas follas de papel en branco para contarche un traballo que estou a facer. Creo que non poden ser máis oportunos estes recordos, porque a última vez que estivemos xuntas, contábasme a grande impresión que che produciran as cartas que se cruzaban Vicent e seu irmán Theo. E por tratarse dun traballo sobre a pintura, tan querida por eles, por ti e por min, é polo que che quero contar o que vou facer. Consiste nun traballo dedicado a "*A muller na infancia, tratada polos pintores galegos*".

Na túa última carta, falábasme sobre a grande pintora galega *Julia Minguillón*. Contábasme que a exposición "itinerante" de seus cadros, pasaba pola túa vila. Pois ben, agora está na miña cidade e fun vela. O cadro que máis me gustou foi "A escola de Doloriñas". Aquela ducia de rapaces coa súa mestra. Eses nenos coa súa mirada brumosa en espera ou en soidade. Nenos que transmiten a alma de Galicia, onde grises

e verdes alternan pinceladas deixando entrever os máis profundos recordos e transmitindo a nosa cultura popular. Grises e verdes que reflexan a nosa Galicia; o gris do ceo, do tempo húmido, da choiva, da pobreza e o verde do campo, do campo labrego. Lémbreme isto a Van Gogh. Aínda que con Van Gogh son os amarelos dos campos de xirasois e os azuis dos ceos despexados os que aparecen plasmados nos seus cadros. Aseméllase coma se os pintores quixeran reflexar os costumes do pobo mediante as cores.

Pero non somente foron estes temas os atopados nos lenzos de *Julia*, xa que no cadro de “Lolita Fernández con sus hijas”, maniféstase a ledicia esperanzadora e espontánea das regordechas nenas ó estaren coa súa nai.

Non sei se recorda-las anécdotas que máis dunha vez che contei, sobre as viaxes do meu avó por Europa. Agora lembro unha en Berlín. Era en 1942 e tratábase dunha Exposición de Arte Española Contemporánea, onde, segundo meu avó, o lugar máis destacado estaba reservado para os pintores galegos. Alí estaba a “Escola de Doloriñas” de *Julia* e a carón dela os cadros do coñecido coma “pintor de corte” e “pintor de nenos”, *Fernando Alvarez de Sotomayor*. Cadros os de *Sotomayor*, con moita luz, luz na mirada lonxana, no xesto, nos rostros sonrosados das nenas. Nenas que tamén manifestan o seu interese por aprender, e o pintor pintaas coa súa nai coma mestra, como se fose un matriarcado, empregando unha estrutura similar, en canto á composición, coma o da “Escola de Doloriñas”.

A abundancia feminina en actitude de aprender nos lenzos destes dous pintores galegos lévame a facer esta pregunta: ¿Cal será o mal da nosa terra que vendo a preocupación da muller por aprender non a deixa saír adiante?

Rapaciñas as de *Sotomayor* de serio semblante, que co traxe rexional, o pano na cabeza e o emprego das cores primarias, fundamentalmente vermellas, realzan a viveza de Galicia.

Grande colección de nenas as retratadas por *Sotomayor*, son as da súa familia, que con grandes lazos no cabelo e vestidos voluminosos, son tratadas con moito agarimo polo pintor. A expresión tenra e debuxo áxil empregados para representa-las nenas de *Prego*, están reforzados polas pinceladas acordes que representan a silueta do espírito galego. A suavidade da cor e a humildade no xesto das nenas, manifestan o ambiente rural galego tal e como o sentiu *Prego*.

A máis completa personalidade entre os pintores galegos do século XX foi a de *Castelao*. Na súa obra abundan as coleccións de debuxos cheos de anécdota e crítica da sociedade galega, cunha visión claramente realista. Pero en “Rolda das nenas”, plásmase unha pintura de gozosa cor quente, con leves pinceladas verdes e brancas, onde florecen avelairas e amendoeirás e danzan en roda unhas rapazas tratadas con tenrura e axilidade. Neste cadro, *Castelao* quixo dar unha proba máis de amor á vida, á esperanza, á ledicia representada polas rapazas galegas.

Ben meniña, espero que estas lembranzas serviran para facerche pasar un bo

rato, revivindo algo tan importante como é a alma de Galicia e das súas nenas reflexadas polos nosos pintores. E que así che axude a levar o mellor posible toda esa morriña que tes da nosa terra, no recuncho tan alonxado onde te atopas.

Espero que cumpra-lo acordado na túa última carta na que me prometías estar connosco en Santiago, no Simposio de “*Mulher e Cultura*”.

Unha aperta.

Julia

Querida Thea:

Quizá esta carta te sorprenda, pois estando de vacacións é posible que penses que me volvín un pouco rara ou demasiado trascendental.

A cuestión é que nos mandaron facer un traballo na clase e posiblemente o tema do mesmo me inflúa directamente ata o punto de obsesionarme.

Nos últimos días de clase estivemos estudiando a obra pictórica de varios autores galegos e o meu cometido dentro desta é desenvolver-lo tema tan “noso” da adolescencia.

Contemplei varios lenzos nos que está reflexada esta etapa da vida, e nalgúns, por non dicir en todos, vinme reflexada.

Na obra de *Manuel Prego* pode palpase claramente a timidez dunha adolescente, a postura da nena que deixa de selo, o recatamento, incluso o medo ó cambio.

A “Rapaza sentada” de *Prego*, con testa baixa, demóstrame que os seus sentimentos cambiaron. A vergoña que emana desa adolescente é evidente, e eu, ás veces, síntome igual, por iso creo comprende-la súa expresión.

Quesada, en contraposición, mostra un grao moito máis alto de inxenua sensualidade, é certamente ese despertar a realidade do propio corpo, unha característica ineludíble da adolescencia. *Quesada*, ó igual ca *Prego*, deixa ó descuberto unha profunda timidez que fai inconfundible esta etapa da muller. Emocións inexplicables... redondeces que trata de esconder...

Sen emargo, *Julia Minguillón* amosa outra visión da “nena que media” distinta a *Quesada* e *Prego*. *Julia* reflexa as adolescentes dos anos cuarenta, inxenuas, con vestimenta infantil, coma o “Retrato de Churra Gil”, ou preadolescentes coma a “Pepiña” que na fonte, de espaldas ó mundo dos adultos, parece coma dí miña avoa unha “Antoñita la fantástica” un tanto rural.

Diametralmente opostos son os retratos que desta época da vida fai *Tino Grandio*. Nos da súa sobriña Amparo ou o de Ana Codesal, mostra dúas adolescentes nas que destaca, a través de manchas e grises, rasgos moi distintos.

Por todo isto comprobei que hoxe en día o pintor galego tende, sen dúbida algunha, á expresión subxectiva e, ó mesmo tempo, trata de sintetizar para atopar un estilo que o caracterice.

Thea, espero que a miña carta, en certo modo, inflúa para que te animes a subir ó carro das comunicacións e esteas connosco. Gustaráche. Asegúrocho.

Espero que o fagas e me escribas contándome a túa opinión. Un bico.

Cristina

Thea queridíña:

¿Que tal vai a túa perna pechada na escaiola? A perna ben supoño, o xenio pior ¿non?. Fai coma min, un libro, un bon poema ou o noso traballo sobor da muller, que nos espera, faranche a quietude máis lixeira.

Falando de libros... estiven relendo a Albertí, escoita o que dí o poeta: “A tí, contemplación, gesto, recreo, plástica enamorada del deseo, trama interior, hermosa cobertura”. Bonitas palabras con que este traballador da palabra describe o desnudo.

Desde o primeiro momento en que plantexamos o noso traballo sentín curiosidade por ver coma os nosos pintores daban tratamento á nudez; mais en ningún é tema preferente, aínda que moitos o tocan.

No noso museo atopamos nudeces en *Julia Minguillón*, un tanto academicistas; son máis obra de aprendizaxe ca outra cousa, agás as que se atopan na obra “Juventud” onde o delicadísimo desnudo emerxe das brétemas que suben do río.

Hai mulleres en coiras en *Díaz Pardo*, gordechás, sonrosadas, que amosan a súa nudez con mirada descarada e coitado sorriso.

Desnudos en *Seoane* coma o da “Muller sentada”, desproporcionado, onde hai máis preocupación polo realismo que pola estética e que nada ten que ver con outros en que todo queda relegado a preocupación pola liña e a mancha.

Máis feitiños son os desnudos de *Taibo* onde se da unha síntese entre Renoir e Cezanne. Formas nacaradas en repouso, que non miran como é tradicional a un espello se non ó pintor.

Tino Grandío, por contra, pinta a súa venus sen faciana, envolta en luces ocres e veladuras negras.

Os desnudos de *Seoane*, recórtanse nun fondo de paixase mariña; é coma se a súa nudez necesitase un pretexto, unha “esixencia do guión” diríamos agora. Sen embargo, cecais Seoane só quixo representar a fortaleza da muller que agarda fronte á inmensidade do mar, como tamén agarda Galicia.

Nun estilo totalmente oposto son os desnudos de *Xaime Quessada*, fermosos, perfectos, recatados con lenzos transparentes. Del díxo Cunqueiro: ¡¡He aquí un pintor máxico!! e un pouco máxicos son os espidos corpos, un tanto adolescentes, que representa.

Xa en *Patiño* a liña é a protagonista que suliña un corpo, unha figura, axudada por expertos toques dunhas cores casi sempre planas. Aquí faise realidade outro verso de Alberti:

“A tí, bella expresión de lo distinto,
complejidad, araña, laberinto
donde se mueve presa la figura”.

¿Que che parece?

O noso compañeiro Pedro cando me quer amolar dime que “o libro é o refuxio das tímidas” e recalca o feminino; menos mal que non engade... e das feas. ¿Será verdade?

Unha apertiña Thea, e que deixes presto de ter “mala pata”.

Esther

Miña querida Thea:

O vagar de Nadal está a rematar xa, e o traballo está no ar aínda. ¿Cecais porque non lle prestei tempo de abondo? Non creo que sexa esa a causa nen tampouco a falta de información. A miña carpeta está chea de folios, notas e notas sobre o tema da pintura galega do século XX; principais representantes, características das súas obras, variedade temática, etc. ¿Se non falta material haberá un valeiro de ideas?.

Pensando nisto mentres ollaba cadros e autores, entroume un desacougo, é dicir, fixéronme impacto, impresionáronme moito as maternidades de *Prego*, con esas nais, case nenas, entre ciganas e mendigas, que miran ó lonxe mentres o neno descansa no colo a modo de berce.

“Sueños” de *Julia Mingullón*, en cores pardas e verdes, representa unha nai e fillo rendidos polo sono. A postura inqueda do neno rompe cos moldes tradicionais da maternidade con neno nun brullo. Esta é unha obra que segundo algúns críticos “posee una palpitación de vida que supera el realismo y se detiene en el impresionismo”.

Maternidade tamén, pero de outro xeito, sería o retrato de “Lolita Fernández y sus hijas”, onde a rapaza nai semella que xoga ou conta contos a nenas.

Outra cousa é este tema en *Colmeiro*. As súas maternidades forman parte da composición. A muller sega ou labra e alí mesmo, no rego, amamanta o fillo que durmirá logo na cesta ou a carón dun mollo de herba seca.

Tamén *Maside* trata a maternidade de xeito “cotián”, as nais vense na tenda, entre a xente, co fillo no colo mentres mercan algo.

O colorista *Sevillano* mete un elemento máis na composición das súas maternidades, o pai; son pois un precioso trío xunguidos nun abrazo común. Este terceiro elemento verémolo tamén na obra de *Laxeiro*.

Un estalido de cor é tamén a “Maternidade” de *Tino Grandío* dos seus primeiros tempos. A muller robusta e galega amamanta o neno en plena aira, mentres as grandes mans deformadas o abrigan e arrolan.

Moi distinto é o mesmo tema anos despois. Onde a liña ou a mancha son as protagonistas e as cores grises ou sepias axudan a adiviñar, máis que ver, o volume.

E xa por último transcribo o que de *Souto* dí Xosé M^a García Iglesias: “Un tema como *Maternidade* dá conta do ímpetu do debuxo de Souto así como do vigor dunhas cores ó servizo dun tema que sobrepasa calquera anécdota para constata-la grandeza dun principio mesmo da condición humana a través do vínculo desa nai co seu fillo”.

Remato xa porque os quince minutos de que dispomos non dan para moito, e non sei se todo isto será aínda longo de máis.

Bicos. Ponte boa.

Sara M^a

Thea queridiña:

¿Que tal vai a túa perna pechada na escaiola? A perna ben, supoño, pero o xenio peor, ¿non?. Fai coma min: un libro, un bo poema ou o noso traballo sobor a muller faranche a quietude mais lixeira.

Non sei de que falar. O da comunicación marcha ben, dentro do que cabe. Avanza, pouquiño a pouquiño, pero avanza. As idas e vidas ás bibliotecas son cousa constante nestes días.

Aínda fun alí onte pola tarde; coma ti sabes tócame a parte do traballo que trata o tema da muller adulta faenando nas súas labours habituais, polo que me estiven informando sobre o asunto. Realmente é algo típico da nosa pintura. Fíxate senón en *Sotomayor*, os seus mellores logros reflexan o costumismo campesiño: son sobre todo mulleres de vestimenta alegre, con panos e dengues, e meixelas sonrosadas, curtidas pola exposición diaria ó calor e ó frío.

¿E as lavandeiras de *Prego*? Parecen ter sido producidas en serie: todas inclinadas sobre o río lavando un paxelo, normalmente vistas de fronte e en solitario, aínda que ás veces se presentan en grupos de dúas. Mais teño que decirche que tamén posúe murais de mariñeiros e campesiños, nos que marisqueiras e labregas, respectivamente, xogan un papel moi importante, as primeiras transportando o peixe e as segundas traballando nas leiras.

Algo de similitude co anterior atopo en *Colmeiro*, máis que nada pola característica común de pintar formas pouco detalladas, sobre un fondo brumoso e impreciso. Tendeiras, panadeiras, aldeás na romaría, son elementos típicos da súa obra. Mulleres que podemos atopar en calquera pobo galego, pintadas todas elas co seu habitual trazo “recio e alongado”.

Por suposto, non me esquezo de mencionar a *Maside*. As mulleres de Colmeiro sempre me fan lembrar as súas pescadeiras, leiteiras, cachareiras e vendedoras de feira. ¿Sabes que son practicamente o seu único motivo?. Xa o dixo *Isaac Díaz Pardo*, —si, o da cita anterior— pintou abundantes escenas rurais galegas, polo visto a raíz da súa preocupación social. As súas xentes teñen uns ollos grandes e redondos, que provocan unha expresión de susto e asombro. Tamén me chamaron a atención as cores alegres da roupa. ¿Por que?, preguntaraste. Non sei responderche, pero escoita o que dí Eugenio D’Ors: “La luz es la luz, pero el color siempre contiene un misterio”.

Pero en cuestión de viveza no corido, case o que máis destaca é *Sevillano*, con figuras regordechas e de perfís redondeados, ás veces en grande. ¡Vaia! Esquecíame de *Seoane*. ¡pois si que son vivas as cores que emprega! E ademais, na maioría dos casos, planas, principalmente na súa última etapa creadora. As campesiñas e vendedoras de froitos, volumétricas e redondeadas nun principio, pasan a ser simples manchas reforzadas con liñas, que fan posible a interpretación da figura representada.

Despois de ver os cadros de Seoane descubrín que ten un certo parecido con *Patiño*. Se te fixas, este tamén emprega cores planas, e a liña xoga un papel importantísimo no seu estilo. Mais a diferenza está en que esta liña delimita toda a figura, en lugar de matizala. De calquera xeito, *Patiño* non é moi importante no tema do trato. O único que atopei foi a dúas mulleres sentadas tra-lo pote, que colga da gramalleira, cociñando algo. Pero, polo demais nada. Non é precisamente este home un representante da “Galicia forte e traballadora”.

E cito a estes por poñer só uns pouquiños. A verdade é que é bastante comprensible que un pintor galego represente na súa obra a vida diaria da Galicia do seu tempo. Mesmo *Julia Minguillón* ten algún cadro de mulleres conversando no muiño ou mentres van buscar auga á fonte.

Ben, imaxino que despois disto terás unha idea de como vai o traballo. En fin, creo que chegou a hora de remata-la carta.

Unha apertía, Thea, e oxalá deixes presto de ter tan “mala pata”.

Paula

Querida Thea:

Fago chegar esta carta ás túas mans coa satisfacción de velo traballo a piques de rematar. As miñas compañeiras xa che enviaron as súas impresións sobre as distintas facetas da muller dentro da pintura do noso século, e samente me resta a min facer

unha pequena conclusión a esta ardua tarefa que emprendemos xa hai tempo.

A vellez. Fermoso tema. O caso da vida, a recolección dos froitos producidos ó longo dunha existencia. Na miña mente debúxanse mulleres encorvadas e de aspecto sombrío, de rostro marcado polo paso do tempo, que arrastran tras delas a carga de anos de traballo, dor e miseria. Son as donas de *Prego*, nos rasgos das cales queda gravada a historia da nosa terra, unha terra doce e melancólica, que encerra na súa dureza o bálsamo das súas moitas feridas.

Pero non todo é así de triste, Thea. Tamén hai outras mulleres de aquí, do país, que non senten pasar sobre elas a marca do sufrimento. Pertencen á alta burguesía luguesa, son altivas e sereas, retratadas con certas concesións estéticas de dubidosa moralidade pictórica. *Julia Minguillón* conserva intacta a súa beleza, para que poida ser admirada en toda a súa madurez. Non o vaias tomar a mal, miña amiga, non penses que semellante pintora ía vende-la súa arte sen deixar mostra da súa sensibilidade interior. Olla senón a Doloriñas, a mestra de ar amoroso e cores suaves que, rodeada polos seus nenos, constitúe un recreo para a vista e o espírito.

Esa é unha muller que traballa, como podes ver. Traballadoras tamén, tipicamente rurais son as de *Maside*. Posúen unha vellez activa e cotiá, reflexadas nun momneto do seu quefacer, cos seus cabelos brancos e as súas vivas cores.

Moito máis che teño que contar, pois a miña información esténdese ó longo dunha morea de follas sen conexión aparente. Na laboura de organización atopo o apoio do meu equipo, pero a redacción é traballo persoal. E dicircho todo leva o seu tempo.

Dicirche, por exemplo, que existe unha visión máis moderna da muller vella, de ascendente románico e influencias picassianas: a visión de *Patiño*, decantada cara á tradición galaico-celta, onde a idade vai expresada polas roupaxes e os chales e panos que cobren as testas, a visión de *Laxeiro*, que envolve a vellez nun ambiente rural e fantástico, con mulleres encolleitas, marmurando coma bruxas.

Son estes puntos de vista diferentes, todos válidos. A vellez pode ser expresada dunha morea de xeitos, que non se exclúen mutuamente. Chámame a atención, por exemplo, *Colmeiro*, quen debuxa sombras enloitadas de trazo expresionista que contrastan en grande maneira cos retratos de estilo señorial de *Sotomayor*. Este home consegue dar á figura rural, vestida coa roupaxe típica da terra galega, un ar maxestoso e solemne, pasivo, arroupado todo por unha cor traballada e matizada.

¡Ai Thea! Que o tempo váiseme entre as mans e podería seguirche a falar perante horas. Non quero, sen embargo, abusar da túa paciencia.

Voume, polo tanto, agradecéndoche unha vez máis a túa axuda e comprensión. Bicos.

Sofía.

Bibliografía

Faraldo, R., *Grandio*, Sotelo Blanco Edicións, Santiago de Compostela, 1989.

Costa Clavell, X., *La pintura de Patiño*, Sotelo Blanco Edicións, Barcelona, 1990.

De Lozoya, M., *Sotomayor*, Cultura Hispánica Ediciones, Madrid, 1968.

Colmeiro Guimaras, M., Ilani Gimeno, A., Pablos Holgado, F., Pousa Carrera, X., Quesada Porto, A., *Plástica Galega*, Caixa de Aforros Municipal de Vigo, 1991.

Carballo-Calero Ramos, M^a V., *Julia Minguillón*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 1984.

Carballo-Calero Ramos, M^a V., *Julia Minguillón*, Fundación Caixa Galicia, La Coruña, 1981.

López Vázquez, J. M., *Galicia Eterna, Tomo V.*, E. Nauta S. A. Madrid, 1984.

García Iglesias, J. M., *Manuel Prego, su obra*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 1989.

Otero Vázquez, C., *Luis Seoane*, Deputación Provincial da Coruña, A Coruña.

García Iglesias, X. M., *Medio Século de Arte Galega*, Consellería de Cultura e Xuventude, A Coruña, 1991.

V.V. A.A., *Pintores Gallegos*, Volumen I, Galería Novecento, Vigo, 1980.

Aseán, C., *La pintura española de Altamira al siglo XX*, Ediciones Giner, Madrid, 1971.

De Castro Arines, J., *Manuel Colmeiro*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Pontevedra, 1983.

Castro Fernández, X. A., *Laxeiro*, Excma. Diputación Provincial



CHRISTINA G. ROSSETTI. RICARDO CARVALHO CALERO. TRADUÇOM OU PARÁFRASE?

RAMOM REIMUNDE NORENHA

I. B. Foz

Introduçom

O primeiro que tenho que dizer é que com muito gosto participo neste Simpósio que relaciona Mulher com Cultura, e me dirijo a vós tamém com muito prazer para comunicar-vos algunhas observaçoms sobre este tema, que, sobretudo no aspecto de Mulher e Literatura, contou desde hai já muitos anos com a minha mais fervorosa preferência, mesmo nalguns anos difíceis da minha vida em que durante longas navegaçoms me serviu de estímulo sentimental e íntimo.

Quero, aliás, indicar imediatamente que nom sairei do tema indicado no título, do que alguém poderia pensar que nom tem nada a ver com este Simpósio, para o que passo a sinalar a linha a seguir nesta breve comunicaçom limitada polo tempo e por outras causas, a principal os meus modestos conhecimentos:

- a) Algunhas observaçoms prévias sobre o tema da mulher e a literatura, com alusom ao problema lingüístico do género e do sexismo.
- b) Umha aproximaçom elementar a Christina G. Rossetti. A comparaçom com Rosalia.
- c) Umha aproximaçom elementara D. Ricardo Carvalho Calero. A mulher na sua poesia.
- d) Confronto do texto original de Christina G. Rossetti e as três traduçoms galegas. Observaçoms sobre os catro textos, O,1,2 e 3.
- e) Traduçom ou paráfrase? O problema da traduçom. A traslaçom como ejercicio filológico e literário.
- f) Algunhas conclusoms. (Deixando umha conclusom aberta sobre o tema.)

A mulher e a literatura. O problema lingüístico (Mais bem o sócio-lingüístico)

Quiçá seja a mulher (e o amor por ela) o tema mais recorrente em toda Literatura. A mulher é a estrela, como no cinema e pelo mesmo motivo, o astro rei, o sol que alumina e aquece a Literatura universal, escrita majoritariamente por homens e olhada desde o ponto de vista da condição masculina, que pela minha natureza também comparto. Não vou enumerar o que é inumerável, as extraordinárias personagens femininas do romance, as destinatárias dos poemas de amor, as personagens dramáticas que todo leitor conhece. Seguramente este planteamento não será compartilhado por quem segue uma linha feminista radical e por quem defende uma condição feminina em igualdade com a masculina, mas neste ponto queria fazer constar que não gosto da oposição “machismo” versus “feminismo”, em todo caso machismo / vs/ feminismo que sinto não compartilhar em ambos os casos, porque a oposição quiçá esteja nos termos “masculinismo” e “feminismo”, pelo menos a nível lingüístico de flexão de gênero. Evidentemente o feminino não se forma a partir do masculino, como se nos dizia na Faculdade, senão que se opõe a ele. Creio e afirmo, em contra do que se pensa, que a língua não é “machista” nem “feminista”. A língua das Gramáticas, dos Dicionários, é a língua de homens e mulheres por igual, sistema, paradigma, neutro nessa oposição. O que não é neutro é o seu uso por homens e mulheres, pela sociedade, com diferentes comportamentos, e estamos já no domínio da Sócio-Lingüística, uma ciência nova e bastante imprecisa. Parece estar demonstrado por inquéritos de tipo sócio-lingüístico que os grupos mais inovadores no uso da língua estão entre os mais novos (fator idade) e as mulheres (fator sexo), e nestas últimas, que aceitam mais o padrão tradicional, são inovadoras sempre que as opções não estejam marcadas negativamente nem estigmatizadas socialmente. Em questões de tipo fonológico, pronúncia do “ese”, etc. e no puramente léxico, a mulher é mais permissiva com as novas modas, com a utilização de diminutivos, cláusulas, assim como um comportamento gestual mais atrevido e diferenciado. Parece ser que o homem tem mais preconceitos estabelecidos e inalteráveis, neste aspecto da inovação da língua. Porque a pergunta central é esta: os homens e as mulheres falam diferente? O emprego oral e escrito da língua é diferente nas mulheres e nos homens? Esta é uma questão posta, para que todos pensemos, com prudência, sem generalizar perigosamente o que é particular de tal homem ou de tal mulher, tomando um tema comum à condição humana independente do sexo. ¿A moda uni-sex tem chegado aqui?

Uma aproximação elementar a Christina Rossetti. Comparação com Rosalía

Christina Giorgina Rossetti: inglesa, romântica, século XIX. Vinculada junto com o seu irmão Dante Gabriel Rossetti com o movimento Pre-Rafaelista. Tem-se dito dela que uns amores desafortunados e os seus preconceitos religiosos foram a causa de uma certa nota de desequilíbrio nos seus versos. Nos seus poemas há um conflito pessoal, íntimo e doloroso, que a leva a dramatizar os seus segretos sentimentos e a fugir dos problemas reais.

Passada a juventude, o seu amor humano insatisfeito encontrou satisfação num amor místico a Deus, impregnado de fe religiosa nos últimos poemas.

Segundo Plácido R. Castro poderíamos estabelecer um paralelismo entre a poesia de Christina G. Rossetti e Rosalia de Castro, baseada na identidade dos seus sentimentos (ambos femininos), nas indefinidas saudades, no sofrimento ante a efémera beleza e a próxima velhez prematura, e mesmo na mistura de medo e desejo que lhes inspira a morte.

As duas poetas son praticamente coetâneas. Mais as circunstâncias das suas vidas som muito diferentes: Christina Rossetti, de ascendência italiana, nascida em Londres, passou toda a sua vida num meio urbano, cosmopolita, intelectual, sem problemas económicos nem familiares. O que tenhem de comum é umha saúde precária e a morte prematura por causa do cancro. E que as duas som mulheres e escritoras no século XIX.

Rosalia tem todo um país, todo um povo, ao fundo. Se houvo algum amor truncado na sua juventude, como no caso de Christina, coneheceu o matrimónio, tivo filhos, viagens, problemas, sentiu a saudade da ausência da Terra e a outra saudade, angustiosa e profunda, da condição humana, percorrendo caminhos novos e interiores, com umha temática muito mais ampla, enriquecida com elementos populares que som desconhecidos para Christina, muito mais rebelde também que a inglesa, com mais força, sem aquela suave resignação que está centrada num só tema, ainda que com grande intensidade. Deus está presente nos versos de Rosalia, e a fe também, e as perguntas. (“Este corpo mortal que envolve o esprito, quen o entenderá, Señor?). Mais sen a intensidade mística de Christina Rossetti, que recorda muito à de Teresa de Jesus.

Sem embargo hai que reconhecer que Plácido R. Castro pode ter razom cando di que “ante a obra de umha e outra sentimos umha emoção e um estremecimento da mesma classe, que compartilham umha irmandade no mais íntimo” (*Vida Gallega*, nº 80).

Umha aproximação elementar a D. Ricardo Carvalho Calero. A mulher nos seus poemas

D. Ricardo nom precisa a minha modesta apresentação neste foro cultural, nem tenho que insistir em que sempre menciono o seu nome co respeito e afecto com que um discípulo honra a lembrança do seu Mestre e amigo. E nom é tampouco este o momento de abordar umha análise exaustiva da figura da mulher na obra completa do nosso grande home de letras, estudo completo que ainda está por fazer.

Circunscrevendo-nos só à poesia nesta breve comunicação polo tema pontual que nos ocupa, a nengum comentarista (Carmen Blanco, Katleen March, Elvira Souto, Claudio R. Fer, Francisco Salinas, Aracéli Herrero, Aurora Marco, Manuela Rivera, etc. entre os que conheço) se lhe escapa a importância do tema da mulher nos seus versos. A obra poética estensa de Carvalho Calero está impregnada de erotismo

clásico, de figura feminina unida à natureza, à irracionalidade, ao sentimento amoroso, à beleza. Carvalho rende culto à mulher em todos os seus versos, em todos os seus livros de versos. Mesmo diria que em todas as actividades da sua vida gostou de estar rodeado por mulheres, às que dedicou sempre umha especial veneração e um trato distinguido e cortês. Como estamos entre pessoas leitoras, nom tenho mais que lembrar-vos os títulos, com alguns exemplos: *Vieiros* (“Abisag”), *O silencio ajoellado* (“Maria Silêncio”), *Anjo de terra* (“Muller”), *Entre o verde e o azul, Poemas pendurados dun cabelo* (“Rosas”), *A soleira de ouro* (“Eu vin a dona na...”), *Salterio de Fingoi* (“A bailarina”), *Anéis de água* (“Muller dormida”), *Novelo de fantasmas* (“Salomé”), *Oratório* (“Helena regresa a esparta”), *Excalibur* (“E se viñeras...”), *Venusberg* (“Unha loira docísima”) *Avalón* (“Nausicaa”), *Cantigas de amigo e outros poemas e Reticências* (“Cantigas de mulher”), aquel último agasalho de madurez poética que nos deixou... Só salientarei duas cousas hoje: O tema de Abisag, a mulher nova e o velho, presente já nos seus primeiros versos e noutros textos (*Aos amores seródios*), e os poemas postos em boca de mulher, as *Cantigas de amigo* e as *Cantigas de mulher*, nos que seguindo a tradição medieval mais autóctone, indaga no coração feminino, desde o coração feminino.

Confronto do texto original inglês de C. Rossetti e as três traduções galegas

a) Observações sobre o texto Zero

Neste delicado poema titulado em inglês “Song” (Canção) prevê a situação da sua morte, recomenda um determinado tratamento “natural” com respeito aos restos mortais, e em certo sentido, pergunta-se o que significará emtom o passado para ela, o que significará a morte. Algo assi como um estado intermeio entre o dormir e o despertar (Twiligh). Um estado semi-inconsciente, borroso, o amor mais forte só ligeiras sombras... Em Christina Rossetti o amor produzia um desejo melancólico pola morte, por um tipo especial de morte diferente da ideia religiosa do Além. Todo isto de forma muito sutil, suave e resignada.

Observamos perda de aliteração existente no segundo verso (s) e no sétimo (w) e maior paralelismo estrutural polo futuro nos versos 9, 10, 11. No original inglês hai formas arcaicas “Plant thou”, “that thou”, “Haply”, enfáticos. (“Thou wilt”).

Hai problemas de difícil tradução em “Sing on as if in pain”, que dá três soluções distintas no galego: “a cantar como em mágoa”, “que cando canta, chora”. “Twiligh”, arcaico “duas luzes”, é traduzido por crepúsculo ou “en meia luz” e também hai problemas com “not rise nor set”, saída e posta de um astro que deve ser o sol... Suficientes casos problemáticos em poema tam curto e singelo.

b) Observações sobre o texto UM

É tradução literal, com algunha inclusom (segundo verso “nengumha”). Traduze

a ideia e a palavra num bom exercício filológico, no que D. Ricardo demonstra que tem conhecimentos de inglês. Mesmo conserva o feminino da autora em “morta”, sendo fiel ao original. D. Ricardo era afeiçoado a verter trechos das suas cartas ao italiano, ao latim, mesmo ao inglês, com certo humorismo políglota, com a precisom filológica que o caracterizava e como um certo alarde de memória e cultura.

c) Observaçõs sobre o texto DOUS

Este texto foi publicado com algum cámbio na orden dos versos em *Vida Galega*, 1962, nº 80. O texto que hoje reproduzimos, inédito nesta versom como os outros dous que aparecem traduzidos ao galego, procede do próprio D. Ricardo Carvalho Calero, quem mo fixo chegar através da comum amizade coa Doutora Aracéli Herrero. Plácido R. castro tem bem ganhado o título de bom tradutor ao galego.

No ano 1935 traduzia junto com os irmaos Vilhar Ponte *Dous dramas populares* de Yeats. Em 1949, editado por Alborada de Buenos Aires, aparece o volume *Poesia inglesa e francesa vertida ao galego*, sendo os tradutores Luís Tobio, Delgado Gurriarán e Plácido R. Castro, e sendo precisamente o último deles o responsável da traducom inglesa nos dous volumes segundo diversas informaçõs.

O texto DOUS pode considerar-se umha traducom literal, palavra a palavra, mais introduze a variante de mudar a orden dos versos (segundo por primeiro, “rosas” do terceiro no cuarto), assi como cámbia a orden no próprio verso (sexto, “choiva” antes que orvallo, ciprés sombrizo, etc.) e cámbio no verso quínto, agora o sexto. Ademais interpreta com liberdade “en meia luz”, “esvai”, “medra” e introduze no último verso “ou” em lugar de “e”, que cámbia o sentido original. Mantém a ideia do original, cuida a rima e o ritmo acentual conseguindo um texto lírico de calidade, mais cámbia excessivas cousas do original, algunhas muito galegas que, porém, nom figuravam no inglês, como “chora” o reisenhor em lugar de com “mágoa”. Nom traduz desde o ponto de vista feminino, senom um “neutro” válido para home e mulher. Isto é algo entre a traducom e a paráfrase, ou se se quer melhor por tratar-se de verso, a glosa ou a traslaçom.

d) Observaçõs sobre o texto TRES

Esta glosa livre de Ramom Cabanilhas nom figura no volume das suas obras completas baixo o epígrafe de “Versos de alleas terras e de tempos idos” (Parte III, Varia), polo que suponho que terá chegado a D. Ricardo por amizade pessoal com o poeta cambadês. A versom de Cabanilhas é muito divertida porque nom se parece nada ao original. Começa muito bem, com “cantiga” por “cantos” ou “canzóns”, inventa “sartego”, cámbia o “salgueiro chorom” no lugar de “sombriço ciprés”, a “erba” é mol, a choiva cae em “bágoas”, mais poética, relembra “em sosego” que sempre é melhor, e despois fala de sombras e de reisenhores sem que tenha já nada

que ver com o original, esquecendo-se do lusco-fusco e duvidando se lembrará os “seus amores”, quiçá si, quiçá nom, seica si, seica nom! Cabanilhas fai como na Idade Meia, glosa um tema como quer, inventa, cámbia o sentido, traduze para masculino “sepelido” (que por certo nom sei o que é) e “mergulhado”, interioriza a ideia do poema e fai um novo, sentido por el ao seu jeito, numha deliciosa apropriação nada ixenta de calidade.

A causa comum do interesse dos três tradutores ao galego por Christina Rossetti e por este texto em particular penso que radica na sua possível semelhança com Rosalia. Andavam à procura de Rosalias polo mundo adiante.

e) Tradução ou paráfrase? O problema da tradução

Que é o que fai um poeta cando “traduze” um tema de outro poeta que está codificado noutra língua? Transcodificação? Versom? Paráfrase? Glosa? Ou construção de um novo texto?

A tradução é o passo de um enunciado numha língua a outro enunciado noutra língua considerado como equivalente. Umha operação filológica na que um texto é substituído por outro. Mas, se o enunciado ou o texto som poéticos, é possível isto?

Toda tradução sempre conleva umha perda, porque até a tradução mais perfeita é só umha aproximação. Cada língua diferente é o material com o que se constroi umha literatura diferente, soa diferente, significa diferente. Em toda tradução aparece umha transcodificação pola que um conjunto de significantes se traslada de um código lingüístico a outro. A mesma ideia, o mesmo contido, mais diferente forma, supondo que os mundos referenciais da Inglaterra do século XIX e a Galiza do século XX tenham algo a ver. Por outra parte, o amor, a morte, o sentimento religioso, som universais.

Segundo alguns autores, nomeadamente os filólogos italianos (vid. Brioschi e Girolano, Ariel, 1988), o acto de traduzir nom é umha inocente operação filológica em benefício dos que nom logram dominar umha língua estrangeira, senom todo um premeditado projecto cultural. Os italianos tenhem-no mais claro porque possuem um dito muito antigo e presumivelmente certo: “traduttore, traditore”, quer dizer, tradutor igual a traidor.

Evidentemente a tradução de um texto literário entre duas línguas muito diferentes é um exercício filológico imprentável e provavelmente inútil. Só se traduze numha língua de cultura, e traduzir de umha língua internacional como o inglês para umha língua minorizada como o galego parece um exercício inecesário, que opera em benefício do prestígio cultural do galego e dos seus leitores (?). Se ainda fosse para o galego-português, afinal poderíamos considerá-lo como umha divulgação ou confirmação internacional do autor.

No caso que nos ocupa, Christina Rossetti é umha desconhecida para os galegos,

que na melhor das hipóteses conhecem ao seu irmão Dante Gabriel Rossetti como um dos Pre-Rafaelistas que influenciou em Cabanilhas. No caso que nos ocupa trata-se de três versos diferentes progressivamente mais alongadas do original, de três exercícios filológicos e literários até hoje inéditos, inúteis e desconhecidos.

Ponhamos as cousas do revês para ve-las pelo direito. Podemos traduzir Rosalia, escritora galega do século XIX, por três nomes que o fizessem ao inglês no século XX, em três versos distintas?

E aliás, podemos traduzir de feminino para masculino?

Da visão do mundo, dos sentimentos de umas mulheres do século XIX para a visão do mundo e os sentimentos de uns homens do século XX?

Estaria melhor feita uma hipotética quarta tradução pela própria Rosalia?

Estaria melhor feita por uma mulher dos nossos dias?

Detrás da imagem e dos versos de Christina Rossetti existe para os galegos a sombra de Rosalia, mesmo a Negra Sombra de Rosalia, as mesmas folhas murchas numa velhez prematura que corresponde ao momento em que ambas escrevem os seus versos quase no mesmo ano. (“Palavras e palavras e palavras / Da ideia a forma imaculada e pura / onde ficou velada?”).

Todo isto não deixa de ser muito interessante para a Literatura Galega, por incidir num aspecto comparativo sobre algo que atinge à nossa primeira poeta, e só nesse sentido justifica a atenção que, vós com a vossa paciência e eu com a minha insistência, lhe prestamos agora. Como homenagem a Rosalia e a todos os leitores galegos e à própria língua tão necessitada de prestígio, está bem. Mas, com licença, a tradução, a dobragem na sua versão cinematográfica, é uma operação filológica lamentável que implica sempre falta de fidelidade ao original, que é intocável, autêntico, genuíno, enxebre, e soa bem como está, como era daquela. Melhor não entender nada que falsificar algo.

f) Algumas conclusões. Uma conclusão aberta

Quero, para finalizar, lembrar-vos algumas das perguntas que fui fazendo ao longo desta comunicação e pela mesma ordem. Não são perguntas retóricas. São as minhas próprias dúvidas, as nossas dúvidas se conseguimos comunicar, ou as nossas próprias seguridades escondidas, se queredes.

O emprego oral, gestual e escrito da língua é diferente nas mulheres e nos homens? Podemos falar de uma moda uni-sex na língua?

Hai afinidade entre Christina Rossetti e Rosalia de Castro? Saberíamos, sem ver a sua assinatura, que estamos perante o texto de duas mulheres?

É a mulher um tema central e recorrente na poesia de D. Ricardo Carvalho Calero? Situa-se nalguns dos seus poemas postos em boca de mulher numa perspectiva

feminina correcta? Poderia existir um heterónimo fémimo para o poeta Carvalho Calero? É correcta a sua tradução de Christina Rossetti? Das três traduções galegas, qual é a mais admissível?

Podemos traduzir Rosalia ao inglês actual?

Podemos traduzir de feminino para masculino? De autora feminina por tradutores masculinos? Estaria melhor feita a tradução do texto de uma mulher por uma mulher?

Se traduzir é uma operação filológica não recomendável, em certo sentido uma traição projectada conscientemente do original, no caso de traduzir um homem o texto de uma mulher, estaríamos ante uma dupla traição linguística e literária.

Apêndice

Texto cero (0) Original

When I am dead, my dearest,
Sing no sad songs for me;
Plant thou no roses at my head,
Nor shady cypress tree;
Be the green grass above me
With showers and dewdrops wet;
And if thou wilt, remember,
And if thou wilt, forget.

I shall not see the shadows
I shall not feel the rain;
I shall not hear the nightingale
Sing on as if in pain;
And graining through the twilight
That doth not rise nor set,
Haply I may remember,
And haply I forget.

Christina Georgina Rossetti
(1830–1894)

Texto dous (2) Trad. 1962

Non cantes tristes cantos
amor meu, cando eu morra,
nen me prantes à testa
ciprés sombrizo, ou rosas.
Orballo e choiva mollen
sobre min a herba verde,
e, si queres, relembra,
e, si queres, esquece.

Eu non berei as sombras,
nin hei sentir a choiva
nin ouvirei o reiseñor
que cando canta, chora.
I en meia luz soñando,
—que nin se esvai nin medra—,
pode ser que me lembre,
ou pode ser que esqueza.

Plácido R. Castro

Texto um (1) Trad. 1984 ?

Cando esteja morta, meu queridísimo,
non cantes para min ningunha canción triste
non prantes rosa algunha junto miña cabeza
nen sombrizo ciprés ningún.
Esteja a verde erba sobre min
cos chuvascos e o orvallo húmeda;
e se queres, relembra,
e se queres, esquece

Eu non verei as sombras,
nen sentirei a chuva;
non ouvirei o rouxinol
a cantar como en mágoa;
e soñando a través do crepúsculo
que non se levanta nen se pon,
pode ser que relembrar
e pode ser que esqueza.

(Ricardo Carvalho Calero)
(1910–1990)

Texto tres (3) Trad. Paráfr. 1950 ?

Si me ven a levar a morte amiga
non cantes, meu amor, triste cantiga,
nen chantes a carón do meu sartego
o salgueiro chorón:
que me cobra erba mol, erba mollada
polas bágoas de choiva e da orvallada,
e, se queres, relémbreme en sosego,
esquéceme se non.

Na espesura das sombras sepelido,
sen serán nen abreite, meu oído
dos nosos corazóns —dous reiseñores—
no escoitará a canción.
Dos soños e ledicias do pasado,
nas vagozas néboas mergullado,
non sei se lembrarei nosos amores...
Cicais si, cicais non!
Seica si, seica non!

Ramón Cabanillas

A MULLER NA NARRATIVA DE ÁLVARO CUNQUEIRO

LUISA BLANCO

Universidade de Vigo

Un dos moitos aspectos que chama a atención ó lector da obra en prosa creativa de A. Cunqueiro é a grande presenza de personaxes femininos¹, da muller nunha palabra e case que engadería da muller galega, pois aínda que moitas veces pareza que o escritor describe a personaxes totalmente alleos a Galicia, na base está sempre o modelo das mulleres que tén máis preto e que contempla tódolos días, ou sexa, a de Mondoñedo, Vilalba, Lourenzá, Melide, Vigo... é dicir, a galega.

Hai que ter en conta que a literatura do escritor de Mondoñedo non é demasiado realista senón máis ben idealista, encadrada dentro do que se deu en chamar “realismo máxico”, pero aínda así pódese detectar na maioría das descripcións dos personaxes femininos a súa relación con Galicia.

Os personaxes femininos non adoitan aparecer nos títulos das obras e así podemos lelos: *Merlín e familia*, *As crónicas do sochantre*, *Si o vello Sinbad volvese ás illas*, *Las mocedades de Ulises*, *Vida y fugas de Fanto Fantini*, *Un hombre que se parecía a Orestes*, *Xente de aquí e acolá* - na que só hai unha muller, Vittoria, que é a protagonista dunha historia, quen ademais ten unha profesión oculta e “pouco feminina”, é bombeira e en *Os outros feirantes* dun total de 49 historias ou minirretratos hai *oito* mulleres protagonistas delas².

¹ Non hai moita bibliografía sobre o tema da muller na obra do escritor de Mondoñedo, penso que é un dos aspectos que aínda está sen estudar, pero existen algúns traballos moi interesantes. Vid., por exemplo, o estudio de Carne Fernández Pérez-San Julián, «Entre a carne e o sonho ou as personaxes femininas no teatro de Alvaro Cunqueiro», en *Agália*, 25, Primavera de 1991, pp.5-14. ... «Penso que, a partir da duplamente fantástica Dona Inés, pode considerarse que se abre unha nova perspectiva para as figuras femininas no teatro deste autor, onde chama a atención nom só o relevante papel que cumpren nas obras senom también o vigor que elas posúem»...

² No Congreso Alvaro Cunqueiro que tivo lugar en Mondoñedo, do 9 ó 13 de setembro, non tiveron a ocasión de escoitar a Comunicación de Carne Blanco García sobre «As outras feirantes»; as actas do devandito Congreso aínda non están publicadas, pero sabemos que se falou da muller na derradeira obra escrita por Cunqueiro.

É dicir, Cunqueiro amosa unha progresión a incorporación da muller como personaxe principal, que xa figura nos títulos, amén de estar sempre unha muller ou varias mulleres ó lado do protagonista ou narrador principal³.

Os personaxes femininos tan abundantes na obra cunqueirana pódense encadrar en calquera dos coñecidos e frecuentes estados civís, e tan abundantes son as solteiras -ás veces atopamos as palabras solteironas e coarentonas para referirse dun xeito tanto despectivo a certo tipo de mulleres, tanto solteiras como casadas- estas áchanse quizais tanto como as solteiras, ás veces son as “perdedoras” dos homes e rexistramos menos exemplos das viúvas, pero estas parecen exercer unha máxica atracción sobre os narradores —¿sobre o propio escritor?— a xulgar polo modo en que en moitas ocasións son descritas, aínda que non faltan opinións negativas que comezan xa co significativo e alusivo nome da propia viúva⁴:

Una viuda muy rica llamada Doña Pánfila... Era alta, blanca, pechugona, (Ulises, 295).

Pero o máis normal, é atopar valoracións positivas cun léxico non despectivo cando se trata deste estado civil tan misterioso e suxeridor para a maioría dos narradores; estes amosan unha certa comprensión cara estas mulleres que viven soas e a vida das cales é un misterio⁵:

Supo al fin que la reidora era una viuda treintañena, morena del pelo y de la piel albar. ¡Hay, las viudas en el medio del mundo, qué misterioso apetito! (Ulises, 113).

La viuda Alba... sintió en su corazón el frío de la soledad y comenzó a considerar que una mujer necesita amor y compañía, y el piloto parecía serio y generoso, muy delicado... (Sinbad, 150)⁶.

Poucos casos rexistrei de mulleres separadas ou divorciadas, cousa nada rara dado o silencio que sempre houbo sobre este tema aínda que non se falase publicamente del a xente, o comentaba nas intimidades das casas. En *Os outros feirantes*, 1979, atopamos o retrato «unha siria en Ribadeo» que casa cun galego porque:

³ Cfr. Xoán González-Millán, Álvaro Cunqueiro: *os artificios da fabulación*, Galaxia, Vigo, 1991, pp. 43-44: «Os actos narrativos nos que o narratario é un personaxe feminino figuran entre os máis logrados da narrativa de Cunqueiro. O encontro de Ulises con «la señora Alicia» é un texto especialmente útil neste sentido,....»

⁴ Cfr. Xosé Chao Rego, «As xoves viúvas galegas», *La Voz de Galicia*, 25-VI-1991.

⁵ *Ibidem*, «Qué sucede no interior e no contorno dunha muller galega casada e menor de corenta anos cando lle morre o seu home?... é a pregunta retórica coa que comeza o seu artigo. Vid. tamén Marcial Gondar Portasany, *Mulleres de mortos, cara a unha antropoloxía da muller galega*, Xerais, Vigo, 1991, sobre todo o capítulo :»Extratexias para supera-la perda«, cos tres primeiros epígrafes: A busca da morte; A negación da morte; A afirmación da vida.

⁶ «El retrato de la viuda Alba» figura na edición en castelán soamente, polo que o texto vai na versión orixinal.

a siria que casa con galego medra arredor de dous pes nos primeiros anos de matrimonio. E que é soio por esto polo que as sirias buscan galegos con quen casar, e que cando medraron o que lles forza a semente do galego, van e divórcianse, entón casan con outro máis do seu gosto. (p.31).

Atopamos na obra cunqueirana moitas descripcións físicas de personaxes femininos con todo luxo de detalles. As partes do corpo que chaman a atención dos narradores coinciden coas dun home normal —penso eu—, ou sexa: o peito, que normalmente é abundante, as pernas, os ollos, os beizos, o pelo... a orde de preferencia e según os gustos propios.

A descripción física e moral máis longa e pormenorizada —incluídas as rexistradas sobre homes— é a de Dona Ginebra que vive na casa de Don Merlín, según o narrador Felipe. Vexamos esta longa descripción que aínda que pareza que poda referirse a un tipo de muller estranxeira e allea a Galicia, nos leva a pensar na raza chamada de tipo celta, ou sexa, loira, pel branca, ollos claros así como a maneira de vestir, o peiteado (longos cabelos soltos); así como o comportamento de dona Ginebra que é igual ó de certas mulleres pertencentes a unha clase social alta e pódese, polo tanto, considerar **galega** este personaxe feminino:

Era unha señora moi sentada, verán e inverno coa súa peleríña negra mui bordada con abalorios. Tiña un pelo loiro mui fermoso e longo, que recollí nun grande moño, e nunca vin pel tan branca como a súa. Outa e ben gorda, tiña un gran andar, jera mui graciosa de seu no mando, algo súpeta eso si e por veces seca... Cáseque non saía da casa e pola serán sentábase no salón, a carón do balcón grande, a bordar nun gran pano que iba envolvendo a poucos arredor dunha cana de prata. En inverno gastaba mitós de lá, e polo verán de fio branco... De señorío era, e don Merlín señoreábaa ao falarlle, e na cociña non poñía man... Cando viña a Miranda xente de copete subían os hóspedes ao salón e bicábanlle a man... (Merlín, 19-20).

Esta señora principal a quen don Merlín “señoreába” nos leva a falar das mulleres e a clase social; aparecen personaxes femininos de todálas clases sociais; as de clase alta parecen ser as elexidas polo escritor para encarnar os personaxes-mito: Electra, Ifigenia, Da. Inés, Clitemnestra, Helena..., normalmente aparecen sen tratamento específico, sobre todo nos índices onomásticos das respectivas obras.

Os personaxes da clase media e a baixa son bastante máis abundantes cós das altas, con mulleres que semellan ser máis galegas en canto ó aspecto físico: morenas, máis regordetas, ollos oscuros, pelo negro e recollido nun moño xeralmente —peiteado que estaba de moda nos anos cincuenta-sesenta e que aínda hoxe en día adoitan levar as mulleres de certa idade, sobre todo no medio rural—.

Tamén rexistramos algúns casos de mulleres prostitutas, especialmente nas novelas *El año del cometa* e *Un hombre que se parecía a Orestes*; ás veces semellan ser personaxes moi vulgares, pero tratadas con respecto ou menos respecto polos

narradores según os casos; algunhas delas aparecen denominadas co artigo determinado feminino anteposto ó nome, alcume ou hipocórfstico, como La Polaca, La Joya, La Malena...

Diría que a presenza da muller na narrativa de A. Cunqueiro non se diferencia en moito do que podemos observar incluso hoxe en día só con saír a rúa ou a praza dunha vila : mulleres guapas e no tan agraciadas, loiras e morenas, altas e baixas, delgadas e non tanto, de pelo solto ou recollido nun moño, casadas, solteiras, divorciadas e viúvas; con diferentes clases de profesións predominando as máis clásicas —aparte dese odioso “sus labores” que non sei o que quere dicir e que nos textos cunqueiranos non aparece nunca—.

Recordemos que as profesións das mulleres galegas nos anos 50-60 non eran demasiado chamativas e innovadoras e así hai mulleres taberneiras, criadas, doncelas, cociñeiras, que teñen tendas, sobre todo nas que se mercan puntillas, entredoses... ou sexa, mercerías; que venden nas feiras, que non “poñen man en nada” porque teñen quen as axude nas labores da casa —lembremos a descripción de Dona Ginebra... — pero hai innovacións nas profesións dende as primeiras obras ás últimas: unha bombeira en *Xente*, mulleres médicos en *Cometa*, de 1974, e xa en 1979 en *Os outros feirantes*, oito mulleres protagonistas con profesións que irritan os seus pais porque eso non o fan mulleres, unha reloxeira, por exemplo. É a historia de «Rosa Martiño» quen é «roiba, espigada, mui lucida de pernas e sempre sorrindo», o pai quere que sexa mestra e a nai peluqueira; consultado o clero, deciden que a reloxeira é unha profesión “moi decente”, pero a nai non cede e o personaxe emigra a Bos Aires para exercer aló a profesión que máis lle gusta, a que a súa nai —¿máis anticuada?— non lle deixaba exercer, a pesar de ser unha profesión “inofensiva” pero que non era “normal” para unha muller, según pon de relieve a oposición materna que non paterna.

Pero onde máis se nota a grande presenza e sobre todo activa da muller e no tema, tamén tabú, do erotismo. Podo dicir que na narrativa de A. Cunqueiro hai unha reivindicación do papel activo da muller no tema sexual. Xa nunha das primeiras obras, 1956, *As crónicas do sochantre*, un personaxe feminino abandona o seu marido «que xa ía vello cáncamo e non lle cumpría o débito conxugal» —caso que se repite cun personaxe de *El año del cometa*— ¿que pensarían os e as lectoras da época o ler “semellante desfachatez”? ¿E uo non a visión da muller en A. Cunqueiro nova e positiva para a muller, dentro do contexto dos anos en que foi escrita? Para min dende logo si, e podo dicir que prefiro a visión do escritor mindoniense a doutros escritores coetáneos, como pode ser Cela (en *La Colmena* un personaxe masculino dice que «las mujeres huelen a pescado rancio»), por exemplo; e así nen o ler a súa obra nen o recoller os centos de exemplos sobre a muller en moitos aspectos que aquí non foron tratados —costumes, características morais, vestimenta...— nunca me sentín ofendida nen o meu orgullo de muller sufríu, non sei se será polo afecto e admiración que sinto por Alvaro Cunqueiro, o galego universal ou pola especie de guiño picaresco que o escritor semella facerlle ó lector, coma se este fose un pouco cómplice con el.

DIRECCIÓN DE «A LAGARADA»: REFLEXIÓNS

TERESA VILLAR

Actriz

Enfrentarse coa dirección dunha peza teatral non resulta nunca doado, e se nos referimos a unha peza da magnitude de *A lagarada* a tarefa convértese nun arduo traballo.

De feito, *A lagarada*, segundo o propio autor, é unha obra para ser lida, o que require unha adaptación previa antes de levala a escena.

En marzo de 1988 conmemorouse o centenario do nacemento de don Ramón Otero Pedrayo. Con tal motivo, o grupo de teatro afeccionado «Rua Viva», do que son membro, recibiu o encargo do Concello de Ourense de montar unha peza deste autor.

A lagarada foi para nós como un reto desde o momento en que a coñecemos. As dificultades de montaxe eran moitas, é certo, pero apasionounos o seu tema: a decadencia dun xeito de vida, a perda de valores da sociedade rural e a complexidade psicolóxica dos personaxes: o señor Vences, vello tirano pero tamén feble no seu namoramento pola criadiña Basilisa. A señora Bubela, vella sen ilusións pero cun fato de lembranzas e supersticións; a Basilisa, moza apaixonada e ambiciosa; o Delmiro, mozo namorado e inexperto que descobre de súpeto o sentido da súa vida... E todo isto nun marco adubiado polos feitizos do Monte Medelo, o mal fado representado xa desde o principio pola presenza dun pano marelo en primeiro plano do decorado.

A ausencia temporal do noso director, Manuel Vidal, provocou que eu tivese que enfrentarme coa dirección artística da peza.

Agora que, tranquilamente, reflexiono sobre aqueles días, síntome satisfeita e incluso orgullosa polo labor que, xunto cos meus compañeiros de grupo, realicei, pero a verdade é que non foi sinxelo.

En primeiro lugar, atopeime cun elenco de actores, que, aínda que numeroso, non era suficiente para cubrir tódolos papeis. A montaxe da peza esixía gran número de comparsas e os actores cos que contaba aínda dobrando papel non eran bastantes.

Houbo entón que buscar xente fóra, e mesmo nos últimos días de ensaio non estaba moi segura de como solucionar algunhas escenas.

Logo deu comenzo a montaxe escénica: a peza require tres espazos escénicos simultáneos (cos seus respectivos decorados), e polo tanto o espazo resultaba bastante reducido nalgunhas esceas, o que esixía unha perfecta coordinación dos movementos dos actores para que non se producise unha situación forzada (tendo en conta que nalgunhas escenas chegou a haber uns quince ou dazaséis actores sobre as táboas).

De tódolos xeitos, foi a adaptación do texto o que me fixo cavilar máis. ¿Cómo facer chegar ó público todos aqueles detalles, todas aquelas alusións que só se expresaban nas acotacións?.

Tiven que dotar a algúns dos persoaxes de olladas e de xestos significativos, incluír algunha frase e mesmo inventar algunha escena como aquela en que a señora Bubela derramaba o sal dun morteiro para que percibise a superstición desta.

Polo que se refire á miña relación co resto dos compoñentes do grupo teño que dicir que aínda que era óptima, producíronse algúns momentos de tensión, normais por outra parte, debido á grande responsabilidade que tiñamos asumido: o tempo era escaso, os medios precarios e a montaxe da peza enormemente difícil. Tamén influíu nesta situación a diferenza de idade dos membros do grupo. Tiñamos entre 13 e 24 anos, por suposto, faltaba madurez e, aínda que sempre é lóxico supoñer que os máis novos caían a miúdo no despiste, cansaban e tomaban a broma o traballo.

Isto obrigoume a manter unha postura rixida, a esixir responsabilidade e dedicación plena por parte de todos. Naturalmente, a situación volvíase insoportable. Como membros dun grupo afeccionado todos tiñamos as nosas obrigas fóra do teatro, polo que, non podendo adicarlle máis dunha ou dúas horas diarias pola semana, tivemos que sacrificar sábados e domingos; e, lembro que, incluso, o martes de Entroido, o que non resultou moi ben vivido por parte dalgúns membros do equipo.

Deste xeito, pouco a pouco, pasei de ser unha compañeira máis, querida e respectada, a converterme na "xefa". Debo dicir que esta categoría nunca me agradou moito, mais era preciso que así fose; o tempo cumpría e sobre todo tiñamos que facer un bo papel; estrenábamos unha peza que nunca fora levada ás táboas e, o peor, todo o traballo recaía sobre os nosos ombreiros, acostumados como estábamos a que tódolos problemas, desde os económicos ata os interpretativos, pasando pola escenografía, a luminotecnia, o vestuario e as demais necesidades teatrais, os resolvese o noso director.

Daquela, non faltaron conflitos, disputas, mesmo bágoas...

Afortunadamente, o diálogo e o cariño sempre prevaleceron nas nosas relacións. As distintas tarefas foron repartidas por grupos de persoas. Así, todos tiñamos algunha responsabilidade, ademais da interpretación, incluso os máis novos, e, por conseguinte, a ilusión de que o de cada un fose o mellor.

E chegou, por fin, o día da representación, o 10 de marzo do 88. Desde a mañá cedo traballamos todos nos preparativos. A montaxe dos decorados e das luces levounos toda a mañá. Despois de xantar, alí mesmo de bocadillo, encanto repasábamolos papeis, ordenamo-lo vestuario, fixemos un último ensaio xeral, maquillámonos, e por fin... á escena. Respírabase un ar de tensión, pero de cordialidade ó mesmo tempo, coma sempre que se sae a un escenario. Había unha única preocupación común: que todo resultase como estaba previsto, que o público quedase satisfeito. A coordinación era total: tódolos pasos estaban estudados; o son, as luces, os xestos, as palabras, e penso que ata a respiración. A min só me preocupaba unha cousa, á xente máis nova resultábanlle un pouco amplos os papeis de adultos veteranos. De feito, teño que recoñecer que apareceron en escena dous cregos cun aspecto en demasía xuvenil, pero finalmente, defenderon os seus roles con moita dignidade.

Ó fin penso que acadamo-lo que nos propuxéramos; o público reaccionou moi favorablemente, as críticas resultaron positivas; *A lagarada* era xa unha peza de teatro consolidada, é dicir, representada, e nos rostros dos meus compañeiros eu só lía unha palabra: satisfacción.

Xa van aló catro anos desde aquela data. Hoxe lémbrome con moito agarimo deses instantes. Decátome, por suposto, de que todo podía ser mellorado con creces, de que tiven erros, moitos, de que pagamo-la miña inexperiencia e a nosa humildade... pero podi dicir sinceramente que me sinto moi satisfeita porque, enfin, «Rua Viva» estrenou *A lagarada* con moita dignidade.



UNHA VISIÓN DA MULLER EN CASTELAO

FCO. XOSÉ SILVOSA COSTA

Universidade de Santiago

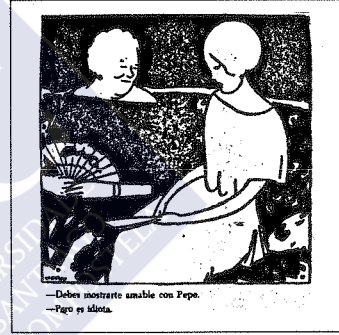
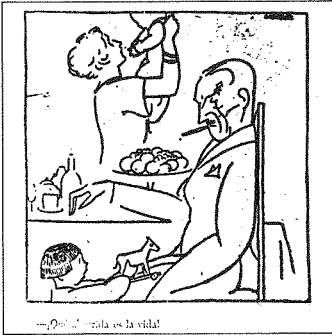
Para “profundar” na visión da muller na obra de Castelao, desde o meu punto de vista, é preciso ir “profundando” nos distintos tipos de mulleres que percorren os seus escritos e debuxos. Isto que parece algo lóxico resulta cando menos laborioso, xa que temos que descifrar as distintas claves de expresión: teatro, novela, ensaio, caricatura, debuxo, narracións curtas, ...etc. Precisaría un “ollo de vidro” para escrutar ao xeito todas as tipoloxías femininas da obra Casteloniana. As mulleres son o instrumento máis certo e fero do que vai dispór para enmarcar as situacións de inxusticia social, de cinismo social, de contradicións infundas, da loita... etc.

Castelao non “nace” galeguista, senón que ao atoparse nunha realidade social e afondar politicamente cara unha concreción histórica, ambas as dúas cousas fano galego. Desde este momento retratará esta realidade nunha concreción ideolóxica. Escribe e debuxa. É ferinte e non perdoa. Rompe cunha sociedade que non ten identidade, que está a desartellar nunha historia paralela a liña histórica do pobo. Os seus trazos e as súas verbas desnudan unha realidade que non acepta, que terxiversa a realidade do pobo.

O plantexamento do mundo feminino en Castelao é inequivocamente ideolóxico, feminista... A súas mulleres están situadas sempre en mundos antagónicos, divídeas claramente en ricas e pobres, en alleas e nosas, burguesas e do pobo. As primeiras son mulleres “finas” que renegan do pobo, falan castelán e só amosan unha preocupación: o casoiro. O seu afastamento da realidade galega diverxe totalmente do “devir” da Historia, de costas á realidade, sen conciencia nen de si mesmas, nen da colectividade.

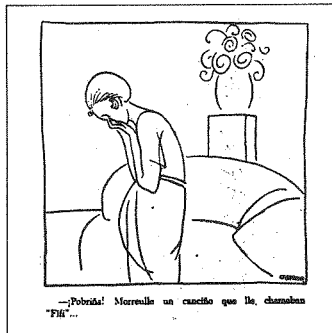
Os trazos dos seus debuxos serán duros, certos, deslindará con intencionalidade estética e moral; á allea, da do pobo; que con afervoada identificación por parte do autor é a vítima.

Aquelas falan castelán, estas falan galego e, ás veces, o castrapo:



... e as veces castrapexan

No telón de fondo desta farsa de burguesas, Castelao sempre deixa un sabor de amargura lastimeira —danlle pena— pero sen concesións no guión, vaines levando ate o ridículo, exemplo claro disto témolo na teima da morte nos animais “urbanitas” contraposta a morte dos animais “rurais”, que enmarca a loita social e o significado da perda implica uns valores económicos. Este tema repítese en **Cousas**



“... Se eu fose autor teatral...”

Pola contra as mulleres do pobo, entran de cheo na realidade social. Castelao identifícase con elas e os trazos demostran esta afinidade... os rasgos aínda que avellentados e tristesos son sempre agarimosos. A súa é unha problemática vital, colectiva e de supervivencia. O casoiro non se plantexa nunca como unha solución, nen como unha preocupación, e as súas vivencias son inmediatas, non coñecen o seu futuro pero intúen que o seu presente compón a súa HISTORIA, individual e colectiva.



—Que viñes na vila?
—O almorzo de sempre.



—É se foses moza, gustaríache andar de "sefoitea"?
—As pobres non podemos andar tan encostas.



—Deixa que... recibos da contribución non han faltar, non.



—Sabevás que Ramona fala cun sefoiteo.
—Pois quen che perde o creto é ela.



—Os homes son os que fan as cousas e as mulleres pagámolas.



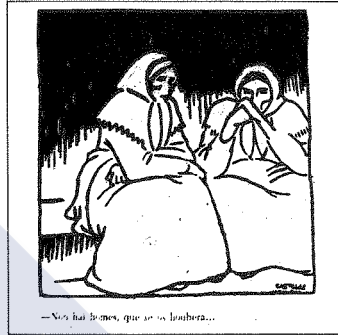
—Disque agora os casados poden descasarse.
—Tamen din que vai vir o amor libre obligatorio.

... individual e colectiva

O contraste da realidade na obra de Castelao faise sempre ao contraluz das xentes do pobo, é o máis ferinte dos perfis de muller que el vai trazando. O grande drama da emigración no seu apoxeo nos tempos de Castelao atopa ecos arrepiantes nas nais, viúvas, mulleres ... do pobo.



—E papá volverá rico?
—Abonda que veña san, meu fillo.



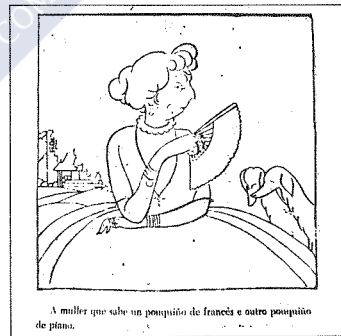
—Non hai homes, que se va looubera...

Viúvas, mulleres ... do pobo.

O debuxante mistura axeitadamente a ironía e o cinismo dos seus personaxes para diferenciar as mulleres. Cunha problemática claramente definida e buscando os lindes da realidade social. Son certamente definidoras. Castelao oferta na súa obra “50 homes por dez réas”. Pois ben, eu escolmo dez mulleres por vinte pesos.



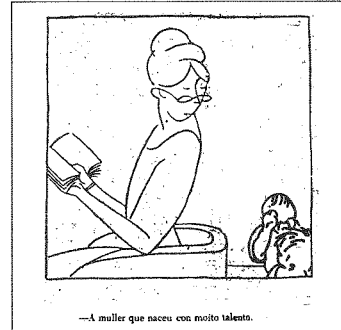
A muller que sinteu amor despois de viúva.



A muller que sabe un pouco de francés e outro pouco de piano.



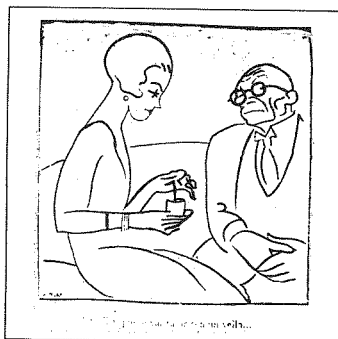
A muller por quen toleaban os homes.



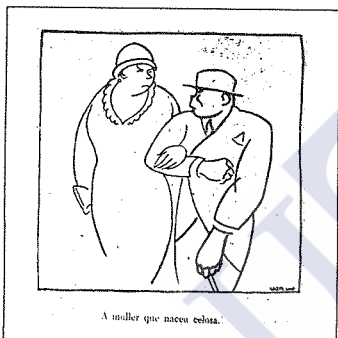
—A muller que naceu con moito talento.



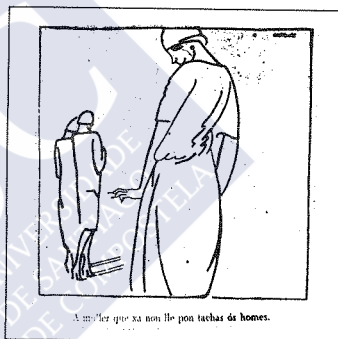
A muller que nos abastece de cantos para criadas.



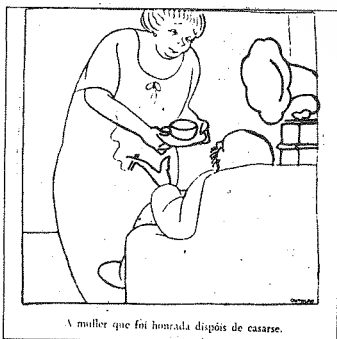
... que se casou coa súa avó.



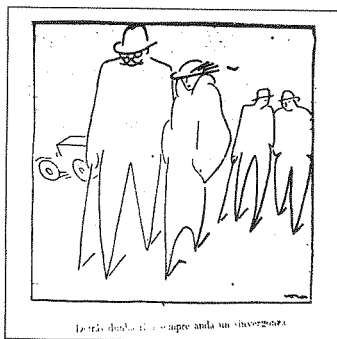
A muller que naceu cebosa.



A muller que xa non lle pon tachas ós homes.



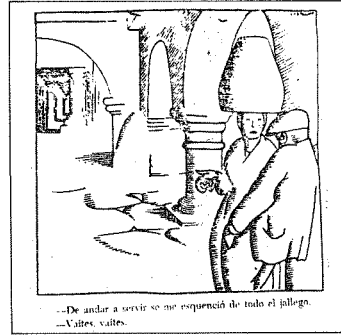
A muller que foi honrada despois de casarse.



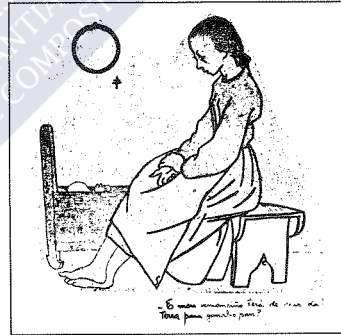
León, donde si sempre anda un sicozofofo

... dez mulleres por vinte pesos

Segue a biseccionar a realidade de Galicia pondo nos beizos das mulleres do pobo as explicacións ou respostas máis delirantes ante situacións sociais máis alienantes e asoballantes.



Pero Castelao cre na muller, na muller do pobo, e sabe que é ela a que ten que rachar coa situación de asoballamento colectivo. Atreveríame a decir que intúe que a toma de conciencia colectiva deste pobo, farase parella á toma de conciencia individual das mulleres galegas, fronte a si mesmas e á súa realidade histórica. No “Album NÓS” os tipos femininos empezan a non resignarse, a non estar de acordo coa realidade, nen a estar suxeitos a un determinado “sino” e... ¿ inician a rebelión... ?? ¿ inician a loita... ?? ¿ toman conciencia... ??



¿Toman conciencia?

¿Porque o único sorriso do “Album NÓS” é o de “A tola do monte..”?

Na obra literaria a tipoloxía feminina está artellada a carón da clase social e da idade

Fidalgas - aldeanas

Ricas - pobres

Nenas - mozas - mulleres de idade-
vellas.

“A tola do monte”?



Así, saen do seu lápiz: a vella, a velliña; rosiña, mulleriña todas do pobo... E tamén as fidalgonas, as ricachonas... burguesas elas. Alleas.

OS DOUS DE SEMPRE é un libro que escapa do encadramento xeral da obra de Castelao.

A novela en cuestión ten como protagonistas dous homes, Pedriño e máis Rañolas, o primeiro é un “manxador”, o segundo sente pulos de revolucionario, pero sen poder selo ¿Que pintan xa que logo as mulleres nesta novela?.

Aparecen algunhas e vaíse preparando unha confrontación entre dúas delas que van artellar o desenvolvemento das vidas dos protagonistas:

... nacéralle no queixo un solo pelo, enribirichado..., tiña unha forteza de vinte xuntos e saíalle pra diante ofensivo coma un corno... Moitas veces o pelo desaparecía... sempre lle quedaba rentes do queixo un cañoto cortado en bico de clarinete...”. Esta “mulleriña” pídelo perdon por unha Santa Misión nada menos que ao cacique:

- Vaítes, vaítes Adega ¿E ti muller, que me fixeches?

- Pensei: “que te arruinases que ardesen os teus papeis, que chegaras a necesitar do meu sobriño... Veño pedirche perdón polo amor de Deus.

Castelao cheo de agarimo pola “velliña” di da súa morte:

...“Desque ficou soia os ollos da súa face chuchada semallaban fontes miragreiras, a loitar sempre polo sobriño, e dalí a probe vella puxose a morrer preparando a ialma pra folganza perdurable... E comprida da gracia de Deus entregou a ialma os anxeliños no devalo da lua de xaneiro.”

Vexamos a descripción doutra muller no libro, a sogra de Pedriño:

...“Era unha viuva peituda que sempre falaba do seu home pousando a man dereita no molete esquerdo, a dúas coartas do corazón... Empeñá base en rir coa boca pechada... era tan reparona da moral allea que chegou a ferir de palabra a unha veciña por andar amostrando unha radiografía... amiga de amores alleos foino sempre... Viviu amachembrada cun da facenda pública e estivo a morte... con iste motivo o seu amante casouse con ela pro non morreu, senon que reviviu aínda mais.”

Castelao segue despiadadamente:

...“Cando a filla empreñou, a sogra reñeulle ó xenro pola desgracia que facía da súa filla... Pro cando chegou o neto... a seña Filomena fíxose dona da criatura e nin a mesma nai podía gozar de ela... Pedriño axiña que pretendía debruzarse no berce xurdía a boa da vella - Isca de ahí que vas despertar o meniño.”

Castelao remata o capítulo decindo:

...“E Pedro terminou por non sentirse pai. A filla non significa nada, a sogra sigue a a gobernala casa...”

En “Os vellos non deben de namorarse” Castelao, de novo Castelao recorre a súa galería de tipos femininos para afondar na alma do pobo. Naturalmente os “vellos” son xente de carreira ou de cartos... é decir burgueses, alleos; e que saen burlados pola xente sinxela e humilde do pobo. O ambiente traxicómico cheo de vellas, animais, mulleres, mozas, mozos, van poñer de manifesto un choque cultural fronte a quenex rexeitan a cultura do pobo.

Noutras dúas obras hai un “retrinco” que fala dunha rapaza e describea deste xeito:

... xeitosa de corpo, feitiña de cara, leda de xenio, traballadora de condición, pescantina de oficio, limpa de conducta, pro picante nos decires.. a risa faciale goios de amor nas fazulas, poñalle pintiñas de malicia nos ollos e brillo de nácar nos dentes. Os andares orfados e velaños facían no aire rouseles de gracia... os pes lenes, as pernas brancas, os brazos redondiños... cantaba como un xilgaro e bailaba coma un argadelo... A primeira vez que bailei foi con ela. Eu non sabía e a rapaza comprometeuse a ensinarme; fixemos unha das millores parellas de baile, pro soio iso... Cando salín deputado das Constituintes a miña vila quixo agasallarme... E alá fun eu... Cheguéi a casa dos meus pais e na beira da porta vin unha muller... Era gorda de ventre, de pernas e brazos, a cara inflada e bermella; a boca sen dentes a postura regateira... Miroume, fite a fite, con ollos mergullados en bágoas e o pasar o carón dela sioume con voz estremecida: ¡meu bailador!

Nun “Ollo de vidro” Castelao mira e ve os que están o seu carón coa liberdade que da tratar entre esqueletes igualados polo raseiro da morte. O autor establece unha dicotomía entre as dúas clases de mulleres:

A primeira tristeira (a señorita) por morrer, ó dilema da señoritinga que tivo pena por deixa-la vida e o seu protagonismo.

A segunda mallada pola vida, fixera o que fixera queda redimida pola morte: Agora pode durmir.

O contentamento do pobre: descansar. Agora xa son eu, acougo no outro mundo. A muller do pobo que transcende, que entra na historia. Ámbalas dúas viven unha verdadeira realidade: A do cemiterio.

Segundo a miña opinión Castelao soubo poñer nos decires, andares e mirares das “suas” mulleres a interpretación da realidade, a transmisión dunha identidade. O devenir da Historia e a toma de conciencia social dun pobo.

Estas miñas verbas pretenderon ser un achegamento descriptivo nun breve percorrido pola tipoloxía feminina de Castelao, na procura de que Galiza ó traveso das suas mulleres tome conciencia social de pobo.

E tal como iniciaba o discurso: co meu particular “ollo de vidro”.

POLIFONÍA FEMININA EN OTERO PEDRAYO

M^a PILAR PIN VEGA
FCO. XOSÉ SILVOSA COSTA
E.X.B. Lugo. Universidade de Santiago

Poñerse a comentar algunhas ideas sobre Don Ramón Otero Pedrayo, pode ser fácil, falar da súa obra non é doado. Agora ben, comentar unha faceta específica da súa obra é un grande risco, xa que Don Ramón é unha divagación constante que non ten un valado que o marque, nen un cinto que o abraza, nen as ideas permanecen quedas, é como unha sinfonía adicada ao seu amor a Galicia, que tivera distintas variantes segundo o xeito mesmo dos intérpretes; que nos transporta da man do grande viaxante que atopamos sempre na súa obra, froito da súa grande fantasía. Transfórmase no literato, xeógrafo, filósofo, no pintor, ou millor no poet -pintor, que traza paixase sen pinceis, debuxando e coloreando os mil matices da natureza e da humanidade... quentura de neve e solaina de primavera... da vida e da morte, cecais mellor: do pasamento inmorrante, xa que en O.P. a morte non existe.

A produción literaria de Don Ramón non se limita ao ambiente galego: el é ateneista, é ensinante, universitario... -en toda ela hai mulleres -... cecais pola morte de seu pai, Otero Pedrayo viviu nun ambiente familiar feminino; a presenza de mulleres é real e total, aínda que sutil, coma unha paixase dentro doutra. As súas mulleres non parecen existir por si mesmas, non son personaxes con forza propia.

Os tipos de mulleres de Otero non son as clásicas mulleres do rural, non amosan unha problemática social... nen son viúvas de vivos... non teñen traballos de homes...

As mulleres de Don Ramón son velliñas¹ que fixeron a súa vida, ou son rapaciñas que inician o seu camiñar². Non hai loita, como se na vida o «encontro» fose

¹ Hai na aldea velliñas que xa non son persoas. Fan isas angueiras como veñen os espectros aos sitios onde beberon, folgaron e traballaron en vida. Pois elas son paisaxe hai moito tempo. A auga dos regueiros díulle aos pés a curtiza que teñen as raíces dos amieiros. As saias de picote son anacos de monte. Os panos están tecidos de pallas de centeo e raidas de sol. No mantón aniñan os pardais como nas hedras das parades. Os corpos meteorizados ao igual dos caracochos ou dos penedos non teñen sangue senon un xeito de zume

inevitable, natural: unha realidade individual que atopa outra xerando unha nova realidade. É *a historia*.

Neste devalar histórico dos personaxes, as mulleres fan como todos os elementos literarios: un papel de comparsa. A historia é devir constante na percura da identidade esquencida, que non perdida; nunha loita que non é colectiva, nen un conflito duns contra outros, a loita é individual: a evolución dun mesmo contra si mesmo na busca da identidade, na percura da conciencia de si, calquer momento da historia³, calquer pincelada da paixase que vai cambiando, que se move, e fai mudar os personaxes ate atopar a identidade asulagada.

Os personaxes femininos de Don Ramón exprésanse e actúan coa forza panteística da paisaxe, que dun xeito sensual achéganse aos demais personaxes para nos conquistar... Emporiso as mulleres teñen un papel de comparsas na súa obra.

Non teñen outra volta: son así pola súa realidade ou pola súa identidade. Están abocados a actuar así por natureza, para formar parte dela e darlle vida á paixase⁴.

As mulleres da súa obra compoñen ou descompoñen a paisaxe, xogan ou baten con ela. Ás veces parece existir unha contradición: O ouro vello do toxo coas cores da rapaza nova; a forza da árbore nova coa decadencia da velliña.

Ás veces fai distincións entre as rapazas novas da zona rural e da zona urbana, agora ben cada unha coa súa realidade individual, que non é propia senón que forma parte da paixase e doutra realidade histórica; non obstante son «papoíñas» cando desentonan, cando non aceptan o seu lugar na paixase ou mellor no cadro que están a compor coa súa existencia⁵.

vexetal. Nas pozarcas outonizas dos ollos non alumou outra alma que a cosmicidade do mundo labrego. Xa non son vellás, pois perderon a conta dos anos e de feito morreron como persoas xurídicas e responsables. Compoñen paisaxe na misa, a carón do fogar, nas seiturás -onde sempre procuran sentarse na montela de fentos e xestas dunha touticeira-. Cando morren de todo deixan no mundo un oco semellante ao que deixa unha torgueira arrincada. (A NOSA TERRA Nº 252-1928)

- 2 Son pimpinelas das vilas, damiñas da cidade, obscuras aldeáns en loita íntima co non agardado despertar da beleza, rapazas en camiño de se facer, cambiantes; unha hora nenas, outras case mulleres... (LA NOCHE 1949)

A mestriña era non moi refitoleira, mais ben boniteira, corpiño de boa casa e longa dormidura en boas sabáns... Todos a enxergar para a maestriña nova. Ista camiñaba con dignidade calculada... Ela comezaba a deixarse ganar polo amor da xente, demudándose o medo en contento. (LA NOCHE 1948)

- 3 A historia vai depresa nas lareiras con un lumiño de guizos, nas «camillas» morneándose ó braseiro, teñen medo as velliñas ouvindo fungar o vento. Se ven a Morte sorrín docemente. O retábulo da Galiza vaise quedando sen as santiñas das repisas e dos recantos.

Van morrendo as velliñas chuchadiñas, miudas, das xeitosas abás e as fazulas riseiras. Van morrendo, docemento, aquí, acolá, as vellás outas de aparencia rexa tan amigas do acougo dos pórticos das eirexas raiosas. Son as patronciñas de albelos ollares as derradeiras teceláns de liños e de mitos, as arcas pechadas dos tesouros do saber popular... co seu pasamento vaise espallando pola redondeza da nosa terra un sentemento de orfandade. (LA NOCHE 1951)

- 4 Un ano, dez, vinte. ¿ Cantas xeneracións pasaron pola rua? ¿ Cantas inverniás enxurraron polos treitos a súas chuvias en fíos de tellado? Un ano, dez, vinte... Arestora case ninguén pasa as horas mortas na

Otero Pedrayo conxuga paisaxe con mociña e paisaxe con velliñas... Estas, as vellas, non poden escoller o seu sitio na paisaxe, é a paisaxe quen as pon no seu lugar, - viven facendo paisaxe-, o que lles permite a través da morte, ser transcendentales voltándose natureza mesma. Non importa que morra a Sra. Tal ou Cal, outra vella, outra velliña ven a reemplazala na paisaxe. Así, o pobo revírtese nun ciclo de máis vida en harmonía coa natureza.

A realidade da muller na obra de Don Ramón, non é somentes física, mortal. Ser paisaxe é ir de acordo coa natureza e así, esta, concédelle a posibilidade de ser inmorrante con ela, aínda que sen esquecer a realidade individual, a interpretación persoal na paisaxe, e o feminino xorde con gracia e beleza incomparable.

A composición da paisaxe precisa ter en conta uns elementos determinados: a realización persoal obriga a actuar dun xeito individual, se é ben, concordará coa paisaxe, se é mal desbatará o conxunto e será un berro. Berro incontido e protestón na gorxa da natureza.

Cos feitos miúdos de cada muller, debuxan a súa individualidade e entramos na humanidade; feitos miúdos de cada muller, de cada personaxe, que pode e debe facer a súa vida; pero que non terán xeito algún se non entran na historia, e a entrada na historia non se fai exclusivamente coa súa identidade de muller, senón a través da súa identificación coa paisaxe, coa natureza, faise cando entran a formar parte do consello panteístico dun pobo. Faise cando un pobo realiza historia e realízase na historia, cando un pobo transcende nos feitos miúdos (os grandes feitos son parvadas e son os que fan os homes).

Os feitos miúdos naturalízanse e fan transcender ás persoas, erguen a humanidade ao cumio da natureza, e van deixando plasmadas na paisaxe a realidade do pobo e da súas xentes.

Cando alguén, nalgures, racha cunha idea, rompe coa realidade e mesmamente coa paisaxe, polo que terá que facerse perdoar pola mesma forza telúrica⁶, achegándose a nós coma concreción histórica que voltaría a un devir na procura dun pobo.

fiestra. A xente vai levada no río da vida. Non hai vagar nin gusto por mirar pasar a historia. Como fai esta velliña de faciana de pedra gris orcelada de anos. Non foi nova nin vella, nin bonita nin feia: faciana e aire de criada. A criada-entelequia, a criada-concepto i esquema... A que foi boniteira e leda a porfía coas froles da azalea. Son vinte, trinta anos mirando decorrer a historia. (LA NOCHE 1948)

5 Nos portelos e bufardas carautas de letra antiga das vellas, nas mozas camoesas e papoiñas leíase un lustrigante xuízo sintético case a priori; nas casadas ben mantidas e curadas ao frío, o desexo de lle decir que tamén alí se «collían puntos de media»... O curso vaise desenrolando nun calado compromiso de perdóns e piedades. Como tantas cousas, (¿Cousas miúdas?) fermosas cousas neste mundo. (LA NOCHE 1948)

6 A vella candonga voltou pra o seu lugar. Inda agardaba por ela a pobre casiña encanastrada e as leiras frolecentes todas as primaveiras. Por primeira vez desde fuxiu da aldea, a pobre muller síntese leda, e apañando herba no lameiro tópase consoada polo infindo perdon que lle concede a paisaxe. (A NOSA TERRA 257. 1929)

Na novela da «IDENTIDADE» por excelencia, *Arredor de sí*, poderíamos levar adiante un xogo xunto co protagonista sen molestar o espírito, nen as ideas da obra; trátase de levar un discurso paralelo, perante o que imos ver como Adrián Solovio chega á súa identidade a través do coñecimento de mulleres; mulleres que atopa na súa vida e que lle axudan para ben ou para mal⁷. A realidade do protagonista vaise concretando a cada paso na compañía dunha muller⁸. Cada idea que reafirma a Solovio na súa búsqueda, na súa loita contra sí mesmo, na evolución da súa vida, leva emparellada entre outros personaxes, unha muller⁹, polo que ao rematar o xogo do discurso paralelo en *Arredor de sí* vemos como este personaxe, (Don Ramón), chega á súa identidade mediante o coñecimento de mulleres, que pola súa andaina achegáanse a el, ou el achégase a elas¹⁰; ate que, derradeiramente, levarano de volta á súa paisaxe, á súa realidade¹¹. Acada así a identidade e métese dentro da natureza. *Arredor de sí* xa non hai dúbida¹².

Para rematar xa, Otero Pedrayo explicitando máis fondamente a harmonía coa natureza, xustifica a «humaneza» que acada o seu esplendor cando atopa o seu lugar na paisaxe¹³, na que invariablemente hai unha muller¹⁴. Devir da terra en manifestación cunha identidade¹⁵, transcendendo cara a unha realidade inmorrente e atopando a conciencia de ser¹⁶.

7 O ollar de Adrián cinguiuse a figura,- mantón, palidez, voltaicos ollos- dunha muller. Madrid. Un trepar nervoso de peños de dona. E ideas coma peños. Madrid. Agora parécelle un pouco baixa, cruel na su beleza que esperta erótica. Unha anticipación do ambiente madrileño.

8 A nai, aínda nova, atafégase na casa. Rube, baixa, berra cas criadas, conta e reconta as galiñas... A ela, a aboa, chamánlle a señora e a dona María a señorita. A señorita anda pola casa. Fuxe dos ollos vivos da velliña. Ten medo que lle pregunte polo Adrián chamandolle seu fillo.

9 Cruzaba un fato de rapazas. Verbas de galiñas. Fala requintada. Locemento dos brazos aganchados e do corpo sexual. Crueldade dalgúns ollos fermosos... Perdeu a pureza pouco despoixa de entrar na Teoloxía... Todo o feitizo sensoal da muller refrexada na auga baixo a sombra verdecente dos pámpanos.

10 O priguizoso ulido de primavera e de muller... Deixabase Adrián dominar pola paisaxe... A mociña fina e lanzal, vestido modesto, ollos fondos e ardentes, tiña algo de espada e de trigo. Como un aceiro ben temprado que se bandeara...»... Eu quixen escribir a estética do amor castelán ela ten fonda experiencia dos amores de Europa». Entraba na Europa con bo pé. Franqueáballe as portas a Venus cosmopolita... O ser analítico de Adrián precisaba unha realidade noxenta: A marquesa exercitaría nil como en incomparable materia virxe de paixón as sotiles artes do laboratorio amoroso. Falaban de Proust. Na moitedume cosmopolita, Adrián era: ...» Le fiere espagnol».

11 Vivían xuntos coma dous namorados namentras medraba hora tras hora, hasta facerse pranetaria a distancia que os afastaba:... Adrián pensaba de mais pra ser o amante derradeiro...» Túa terra foi a maior vergonza da miña vida. Naceu pra serva. Abonda ollar os homes cangados polas estradas. Alí, a porcallada forma parte integrante da paisaxe. Cecais sirva pra un pouco de turismo o día que haxa hoteles con auga corrente en Santiago o nalgún recuncho das rías. Non me fales da tua ribeira... endexamais serás un europeo, un home moderno.

12 Por Galicia e na Galicia era Adrián europeo e pranetario... Foi sentindo a historia vivente da Galicia e puido meditar a súa proxección no porvir... Todos os que pensaran con lealtade chegarían a súa liberación que era liberación de Galicia en ben de Europa, do mundo e do espírito inmorredoiro.

A muller en Otero Pedrayo é o concepto mesmo de natureza inmorrente. As mulleres na súa obra fían o entramado máis sutil e etéreo do devir da Historia¹⁶.

A súa presenza é precisa como as notas dunha melodía cambiante que remata en sinfonía interpretada a varias voces. É a POLIFONIA FEMININA de Don Ramón.



13 O priguizoso ulido de primavera e de muller.

14 A tolleitiña na limpa cama de buxo.

A Marquesa: Seus amores eran unha extraña mistura de paixón e castidade, de sensualidade e idealismo.

Cunha muller amada non houbera tido esta linguaxe... nen o feriría tan duramente o desespero e a paixón.

15 Tua terra foi a maior vergoña... Naceu pra serva... alí a porcallada forma parte integrante de paisaxe.

16 América é unha virxe sosaina e seiva por contra Galicia é europeo e, planetario en amorosa descuberta da terra.



A EXCEPCIONALIDADE DO PROTAGONISMO FEMININO NA LITERATURA DITA XUVENIL

MARIA PILAR GARCIA NEGRO

Universidade da Coruña

O meu propósito inicial, para a redacción desta comunicación, foi examinar a produción literaria galega, no xénero chamado xuvenil, do punto de vista da natureza do protagonista. Mesmo limitando o exame ao editado nun só ano, en 1991, o número de obras publicadas —tendo en conta a abundancia de traducións doutras literaturas existentes no mercado— ultrapasaba os límites de análise impostos por esta comunicación. Serían múltiples as variábeis a que atender: literatura de autoría galega / literatura traducida doutras línguas; autoras / autores; mantimento do sexismo tradicional / ruptura da norma sexista; utilización da fantasía como reforzo ideolóxico conservador / utilización da fantasía como válvula liberadora, etcétera...

De por parte, topamos co problema da propia definición do pretense xénero literario —a narrativa xuvenil— e con cuestións metodolóxicas dela derivadas. Teoricamente, o xénero definiríase polo grupo etario a que iría destinado, as/os adolescentes, dos que dubidamos que podan ser concebidos como un todo compacto, no que non influan extracción social, posibilidades económicas, estímulos culturais, hábitos de convivencia, normas sociais, etc. Se vulgarizarmos os trazos que definen este tipo de literatura, encontramos con que soe ser considerada (a) máis doada e “dixeríbel” do que a literatura “séria” ou para adultos; (b) actual, “moderna”, en sintonía con inquietudes e expectativas que se lles supoñen aos destinatarios; (c) cun carácter evasivo ou tranquilizador, en concordancia coa ausencia de graves preocupacións que se atribuí aos adolescentes; (d) cunha dimensión narcisista, isto é, que supoña o reforzo da identidade através dunha proxección literaria.

Ora ben, as paradoxas ou contradicións surxen decontado. En primeiro lugar, os trazos comúns que, ao meu entender, vinculan como grupo os adolescentes son, fundamentalmente, o ensino obrigatorio e máis a teleadición. Nos programas de estudo a que están submetidos na actualidade, deben ler autores tan “modernos” e textos tan “fáceis” como o poema do *Mío Cid*, Berceo, Arcipreste de Hita, *La Ce-*

lestina ou *El Quijote*. Chama-me poderosamente a atención a este respecto que, nas matérias de Língua ou Literatura Galega, se consideren anticuados ou pouco atractivos textos dos clásicos —Rosalia, Curros, Pondal, Castelao, Risco, Otero Pedraio, Blanco Amor...— que son, seica, substituídos de forma excluinte por autores actuais “modernos” e “urbanos”. De modo e maneira que se mantén toda a reveréncia e todo o sentido arqueolóxico no estudo da literatura española en canto que se furta o necesario coñecemento da tradición literaria galega, base histórico-cultural indispensable para comprendermos o presente e, por certo, bastante máis “moderna” e vixente do que a española dos mesmos períodos. Sobre do segundo trazo afin apuntado, a succión televisiva, pouco se pode engadir que non estexa xa de abondo reiterado. Con efecto, a televisión funciona como máquina expendedora dunha pedagogía inteiramente deformadora e ideoloxizadora; o seu efecto é depredador, porque a súa recepción non resulta complementar a respecto do teatro, do cinema, da lectura, da creación cultural activa..., senón que absorbe todo isto, matando-o ou ofrecendo sucedáneos que reforzan a pasividade e máis o conformismo do receptor. Estamos, en moitos casos, moi cerca dun deserto ágrafo e iletrado, onde a literatura, que, por riba, non se conecta ao contexto histórico en que se cria e ao significado social que posuí como todo produto humano, aparece como un ornamento ou un luxo absolutamente inútil ou, ao menos, devaluado na formación de futuros analfabetos especializados.

En segundo lugar, coido, existe un descoñecemento xeneralizado a respecto da recepción deste tipo de literatura. Os estudantes de Bacharelato compran e examínanse (non sei se os len) sobre os libros que, sob a denominación de literatura xuvenil, se lles indican ou ordenan para os coñeceren.

En terceiro lugar, a produción bibliográfica galega actual, en termos cuantitativos, está debuzada sobre os libros de texto e os libros de lectura obrigada na rede escolar. Coa represión normativa que favorece determinados autores, textos e editoras, funciona un circuíto económico-ideolóxico que se auto-alimenta constantemente e que deixa no rinche toda a literatura non grata ideolóxica e lingüísticamente á oficialidade cultural.

En resumo, estamos perante un xénero moito máis mercantil do que literario, vinculado, decerto, a unha especialización —afortunadamente, non conseguida, mais si pretendida— da escrita en galego cara ao cultivo e conservación, fenómeno comun a outras culturas europeas non normalizadas, subordinadas á estatal correspondente. Dicionários, filoloxía e literatura infanto-xuvenil serían, así, as fillas da concepción do idioma como língua materna, como obxecto de traballo (e meio de vida persoal) e como complemento intelectual inservíbel para o pragmático e cotidiano. En definitiva, puro sucedáneo, furto da saíva indispensable para calquer idioma, o seu uso.

Este é, entendo, o pano de fondo que hoxe determina a existencia deste pseudoxénero literario. E é nel onde que hai que incluír tamén o mantimento de pautas sexistas, como un elemento que define estrutural e funcionalmente este tipo de literatura, precisamente porque a consolidación de roles discriminados, coa subseguinte

subordinación da muller, é unha das necesidades primordiais do sistema económico e social en que vivemos. A isto contribuí eficazmente boa parte da literatura escrita para adolescentes.

O conxunto da narrativa galega que convencionalmente, pois, chamaremos xuvenil, mesmo limitado a un período cronolóxico curto ou a unha nómina pequena de autoras/es, esixe un tratamento moito máis atento e demorado do que chega a caber nunha breve aproximación como esta, aínda centrando-a no tratamento dos roles sexuais no papel protagonista. Hai escritoras con determinación claramente rupturista; outras, continuísta e idealizadoras; hais escritores con modernización ambiental de vellas pautas de comportamento discriminado... Reducin, pois, o exame a dúas narracións catalogábeis como novelas breves polo seu formato: *O Segredo da Pedra Figueira* (1985), de Maria Xosé Queizán e *Artusa* (1989), de Lois Diéguez, que comparten varias afinidades:

- (a) a escolla deliberada de protagonista feminina;
- (b) o carácter de novelas iniciáticas;
- (c) a transgresión clara do rol tradicionalmente imposto ás nenas-rapazas neste tipo de literatura;
- (d) os cambios estruturais que aquela escolla determina na trama narrativa;
- (e) o seu carácter de construción intelectual que reivindica a validade doutras fontes de coñecemento e de sabedoría das impostas pola ideoloxía dominante;
- (f) a utilización da fantasía non como reprodución do marco ideolóxico-social senón como ruptura das normas que o determinan.

O Segredo da Pedra Figueira é a narración dunha viaxe múltipla, polivalente, coas súas correspondentes descubertas. A primeira viaxe é de procura de nova terra, de novo asentamento, da tribo a que pertence Lazo, a rapariga protagonista. Esta travesía marítima será o primeiro referente metafórico do tránsito da nenez á adolescencia, da inocencia ao coñecemento, da ignorancia ou a superstición á sabedoría relativa. O primeiro cambio funcional consistirá no deseño dunha sociedade utópica (nos dous sentidos, etimolóxico e ideolóxico), onde as mulleres cumpren un papel extra-doméstico: participan e interveñen nas tarefas sociais. O segundo atinxe moi especialmente ao papel do mentor da pequena, que non é tal, en masculino (segunda ruptura), senón feminina: a súa avoa, Sensatanai, co-protagonista que une simbioticamente as funcións de vínculo afectivo e de muller sábia, respectada e consultada por toda a comunidade. A terceira ruptura é de índole claramente ideolóxica: a sabedoría non é impartida de arriba para abaixo, ven da experiencia acumulada, da tradición, da cultura popular e do coñecemento da propia natureza física e humana. Non hai suplantación supersticiosa nen coñecemento absoluto. Máis unha ruptura se vai producir na visión materialista do arquetipo maligno (a bruxa, a má fada...) da literatura infantil: as mulleres-lobas da Illa Lobeira padecen o seu maleficio após a

rebeldeia que as levou a rexeitaren o casamento obrigado polos pais. O envoltório exótico de situacións, topónimos e antropónimos é somente iso, envoltório equívoco, porque o chisco de ollo á Galiza é constante: nos nomes dos lugares a onde arriban, nas lendas, en certos mitos nacionais... Exotismo e irrealismo só aparentes que fican desmentidos no desenlace, cando Lazo rechaza isolar-se do seu mundo e proclama — en conexión coa lección da súa avoa— a súa vontade de «ser unha muller como as mulleres». Refuga a sabedoría estática e superposta ao mundo no que quer vivir, rexeita o papel de deusa ou de mística; o seu destino asumido é a vida entre a súa xente, a aplicación do seu saber á sociedade en que vive (o saber vale se se aplicar e se socializar).

«Como custodiante da Pedra —di—lle á Custodiante da Pedra Figueira, o símbolo da sabedoría, que quer facé-la sucesora sua- sería unha intermediaria pero non tería decisión propia. Coñecería un poder divino pero nunca acertaría co poder sobre min mesma [...]. A miña avoa Sensatanai fáleme da forza da verdade, do empeño na destreza, do entendemento alcanzado polo esforzo, do pracer do que conseguimos coa experiencia... Ti falas da Palabra revelada, ela da palabra aprendida. É moi fácil e tentador o que me brindas -rematou Lazo- pero prefiro arriscarme ao acontecer da miña vida».

Estamos, enfin, perante un xogo de dobres planos que obriga constantemente a un exercicio de disterar aparéncias e realidades. A moralexa final é múltipla: pon-se en cuestión o papel social das mulleres, a transmisión do coñecimento, as relacións cos varóns (nenos ou adultos), a construción dunha civilización.

Artusa, protagonista que titula a novela de Lois Diéguez, é a escollida polo seu padriño, Calixto Vedoiro, para transmitir e perpetuar o seu herdo: a conciencia do País e a necesidade de transformación. Várias claves se conxugan na trama narrativa. En primeiro lugar, a asimetría entre a natureza, a autonomía da vida infantil, a fantasía, o dereito á criación... e a sociedade que as imposibilita ou entorpece. En segundo lugar, a reivindicación clara da mitoloxía e do imaxinario galegos: o vedoiro, o nubeiro, Maria Soliña... En terceiro lugar, o enfrontamento constante ás normas sociais e políticas que destrúen ou alienan. *Artusa* é protagonista dunha procura, dunha busca teimosa, a interpretación do mundo en que vive, do seu pasado e do seu sentido. Como non podía ser menos, será unha incomprendida no seu meio social, mais non solitário o seu esforzo: hai nenos e adultos cúmplices, hai seguidores, hai unha minoría rupturista que secunda a súa rebeldeia. No esforzo de autocoñecemento, *Argusa* rebaptiza as cousas e reorganiza as diversións (símbolo da descuberta do idioma do País e da súa cultura). O final animista —*Artusa* funde-se na natureza— simbolizará a presenza da própria terra e do seu apelo en todos os galegos. Tamén nesta novela a topografía da ficción será transparente na súa referencia galega: «Casas Muradas» (Lugo), «A Bofília» (A Coruña) ou topónimos reais: Albeiros, Orbazai, Fingoi... ben familiares na xeografía luguesa. O humor e a ironía non están ao servizo do irreal senón da desmitificación e crítica de autoridades e gobernos ben reais e

concretos: o caciquismo, a teima faraónica e españolizadora, o contraste entre o boato e a miséria, a vampirización por parte da oficialidade das festas populares ou das efemérides (Antroido, Día das Letras Galegas...).

Non é casual que ambas as obras pertencen a escritores dunha xeración moi particular da literatura galega, nados na inmediata posguerra, que van manter un contacto e unha frecuentación deliberada cos escritores da súa xeración anterior e que conectan con ela no intento de dotaren a esta literatura da súa épica particular, bebendo na propia tradición e recreando-a literariamente. As dúas novelas son tamén ambíguas, no sentido positivo da palabra, a respecto do destinatario, adolescentes e adultos sen solución de continuidade. Non crean universos evasivos que fomenten a xenoestima ou a alienación (nen nacional nen sexual). Lazo e Artusa, as protagonistas destas novelas, simbolizan, ao cabo, unha dupla marxinalidade: das mulleres como xénero discriminado, da Galiza, como nación na procura da súa imaxe. Destruen o normal (imposto pola norma e habitual) para furaren nas aparicións e amosaren a face oculta, por esmagada, das mulleres e do País. Unha boa proposta literaria, en suma, que procura a orixinalidade na descuberta da propia identidade.





A MULHER NA POESIA DO DESTERRO DE JOSÉ CONDE

JOEL R. GÓMEZ

Jornalista. Escritor

Umha das lacunas pendentes por cobrir para a restauraçom da identidade galega é recuperar plenamente a obra que homes e mulheres desta Terra fizérom na emigraçom. Muito fica por pesquisar para colocar no seu lugar, dentro do panorama histórico da literatura e demais campos da nossa cultura, as criaçoms laboradas em situaçom de autêntico desterro na Argentina, no México, no Uruguai, em Cuba e noutros povos do mundo.

A presente comunicaçom tenciona ser umha achega à poesia de um desses escritores ainda nom suficientemente valorados. Refiro-me a José Conde, nascido na localidade ourensana de Barbantes a 6 de Janeiro de 1918 e morto em 18 de Julho de 1990 na vila do Porrinho. De 1936 a 1980 este home tivo como residênciã habitual Buenos Aires. Catorze vezes cruzou o Atlântico em sete viagens de reencontro com Galiza nesses 44 anos de desterro. Porque, como ele assinala: «Non podemos cantar mentras haxa barcos/pra desterrarnos/e nos manden coma gando pra matadouro».

Três poemários no nosso idioma¹, aparecidos na capital argentina, conformam a obra de Conde nesta etapa: *Nouturnio de soedades* (1952); *Muiñada noitébrega* (Ed. Alén Mar, 1955, livro onde se recolhem poemas de *Frol Saudal*, polo qual o autor logrou um prémio da «Casa Galicia» de Nova Iorque) e *Terra Aluciada* (Ed. Follas Novas, 1959) (A partir de agora, citadas como NS, MN e TA). Esta tríada², merecente de ser divulgada na Galiza de hoje, supom o sustentamento do presente trabalho.

Como bem aponta Xosé Lois Garcia³, Conde é um poeta «preocupado polo tema

1 Nesta etapa publicou, em espanhol, *Penas son cantares* (1951); *Canto y grito* (1956); *Desde el tiempo* (1966); *Otoño en soliloquio* (1972) e *España en lonjas* (1975), também na Argentina.

2 Na Galiza publicou *Os meus cantiles* (Ed. do Castro, Sada 1981), poemas soltos em galego e espanhol e umha secçom de frases no jornal «La Región». Conta umha ampla obra inédita, entre a que se acham os volumes, *Abóndanme os paxaros* e *Os penedos xunguidos*. Alguns poemas destas obras encontram-se no número 17 da revista *Dorna* (Ed. Universidade de Santiago, janeiro 1991).

da emigración e as súas secuelas, tema sobor do que cavila, unha e outra vegada, chegando ás raigañas do mal... e tentando estragalo. Aborda as causas que fan do galego carne prá exportación e contra elas érguese desafiante o seu berro poético. Il mesmo síntese encadeado polos cabalos apocalípticos que galoupan impunemente pola súa terra e loita ca súa úneca arma, a poesía, pra descabalar aos xinetes invasores».

Também José Neira Vilas⁴ fala de «poesía baril, fonda, desterrada» para se referir a TA. E acrescenta: «é o mensaxe de un desterrado -de un aluciado- que sinte a anguria do seu arringamento e do seu pobo».

Outro egrégio «desterrado» que reconeceu a obra de Conde foi o polígrafo Eduardo Blanco-Amor⁵, quem qualificou TA como «a mellor testemuña lírica sobre o tremendo drama emigratorio tratado por alguén que o viviu, non só ensimesmado, senon en conciencia, compartíndose na alma dos outros... Estes versos son outro mundo, parten doutra admisión e manexo da angustia, son a verdade como vida, non como exercicio mental. Nesta poesía de Conde estímase un berro que vale como unha primeira testemuña da poesía galega emigrada, que denantes del non se dera nesta dimensión e fondura... E hai que o dicir desde aquí (Buenos Aires) porque desde alá (Galicia) tal vez non haxa oídos para oílo...».

A mulher aparece nestas três obras de José Conde dentro do contexto de denuncia da emigração, saudade da Terra e ansias de justiça. E surge na sua poesia sob cinco imagens —por vezes com unha visom tradicional— bem diferenciadas: como mulher-trabalhadora, mae, amiga, personagem e mátria.

Nos versos de Conde aparece Galiza como unha mulher que tem filhos para a emigração. Isso deriva-se de unha situación de dependência histórica (Vin sin decatarme coa fogax da adolescencia./Alguén fixo moito antes de eu nacer/... Temos un crecemento que non é o noso./Algo que nos separa como un río toldo/... porque eu non podoo crér/neso de ter fillos pra vendelos)⁶, assinala no poema «A ti», de TA; e em «A liberdade», de MN, afirma «Fai moitos séculos que teño o corpo/amasado coas folerpas das vosas somas»), que leva a esses filhos a irem-se, quase predestinadamente (em «Nalgures», também de TA, escreve: «O mar estaba lonxe pro

3 No «Limiar» de *Os meus cantiles*, Ed. do Castro, Sad, 1981.

4 Na presentación de *Terra Aluciada*. A editora «Follas Novas» promovía-a este autor.

5 Citado por Victor Campio Pereira ao final das «Notas sobre a poesía de Xosé Conde», in revista «Dorna» de Janeiro do ano 1991. Outros críticos e investigadores que citam a Conde som Xosé Luis Méndez Ferrín, em *De Pondal a Novoneyra*; Fernández del Riego, na sua *Historia da Literatura Galega* e Varela Jácome.

6 Apesar das incoerências, castelhanismos e outras características da língua empregada por José Conde, que em ocasiões o afastam de qualquer normativa, optei por reproduzir textualmente dos originais, sem alterações. As suas dúvidas e seus intentos por inventar e trabalhar o idioma entendo som um contributo mais, considerado no seu instante, da sua obra literária.

chegaba a mín/polas canles segredas/... Nalgures me xogaran»), contra a sua vontade (em «No adeus», de NS, afirma: «Quixen os ollos pechar/prá miña terra non ver/cando tiven que marchar./Quixen a i-alma enganar/i a dormir o corazón,/pero no no logrei nón»), polo mar (refere-se sempre à emigração na América) para trabalhar por outras terras («Máis alá, si, hai outras liberdades,/ pro non a nosa libertá./ Mais alá, si, hai outros trigos,/ mais non pro noso pan./ Mais alá, si, hai outras terras,/ pro non como a nosa», dize em «Afundii na Terra», de TA). Através da mulher rememora Galiza em diferentes aspectos para converter-se num dos principais motivos do telurismo e sentimento que transparece com os seus versos.

A primeira ideia que encontramos é a de *trabalhadora*. Nos poemas iniciais de NS acham-se «Gallega montañesa» e «Pastorela», nos quais se homenagea à mulher que labora no agro numha faina tradicional: o cuidado do gado. Som poemas de feitio popular, com versos como «Ridente, de ollos gazos,/ven do monte a pastora./... Quince anos remexen/primaveiras louras». Noutros poemas, como «As pitas novas», de MN, aparece também a trabalhadora no fogar.

Nom há referências a outros empregos, porque naquela altura, no Barbantes e lugares próximos em que ele morou, o rol para a mulher na indústria era quase inexistente. Porém, surprende a ausência de citas ao trabalho desenvolvido por milhares de mulheres emigradas, sobretudo se se valora o tratamento quase integral deste tema que fai nos três poemários.

Mais intensa resulta, sem dúvida, a aportação da *mulher-mae* na sua obra. Em «Recordos», também dos poemas iniciais de NS, Conde confessa-nos: «Cánto me fixo chorar/o recordo do meu lar,/a naiciña que deixei,.../». A evocação da mae está ligada em todo instante à ideia fulcral de emigração. Em «Homes sin patria», de MN, indica que «O home que deixa a sua terra morre./Beno saben seus fillos criados sin dimensión./ Beno sabe a muller que ahoca os brazos/nos hourizontes pra traelo a sua beira/e que loita pra dibuxalo a cada intre na sua carne./Beno sabe a nai que esgota o sangue/de pagar tanto tributo ó mar». Em NS figura «Ai, madre!», onde dize: «O dedo do destiño me está mostrando o mar./Ai, madre sei decerto que o teño que cruzar!...Hai algo que me chama da outra banda do mar./Ai, madre, sei de certo que o teño que cruzar!».

Há dous poemas em que esta imagem surge com toda a sua força. Assim, em «A muller gallega», de NS, define-a deste jeito: «A muller gallega é a muller máis universal/porque nó hai praia quéla non chegara/nin dóor que non sintira/nin amor humán que néla non achara acougo./É un Cristo feito de area de mar/prá redimir á terra./Os puntos cardinales foron marcados cos seus pasos/e toda terra fertilizada coas suas cinzas». E acaba: «Dende as serras lonxanas a terras de veiramar,/a muller gallega sinte o latexo do mundo na sua seiva/i escoita o badalar i o repinique das ondas largacías:/Morta e renascida a cada intre en todas as latitudes/na moitedume sofrente dos seus fillos».

Em TA inclui-se «A nai emigrante»⁷. Oferece-nos a imagem de umha mae que nom reconhece seu próprio filho quando se reencontra com ele logo dos anos de desterro migratório: «Foi tras de unha voz que lle resoaba/na caracola do corazón/e dunha imaxe cristaizada na ialma./Foi tras da voz que amaba,/do corpo que mimara con mans de raíña/i achouse cun descoñecido./Tiña un mensaxe pra darlle,/un segredo,/e non soupo lembrar/o que nela era inesquecente».

A *mulher-amiga* aparece como compañeira dos avatares da vida, como objecto de amor, mesmo amada. Em «Corpos de cristos», de NS, evoca a guerra do 1936⁸. Fala de umha «doente moza» que vai polo rio Minho «buscando o amigo»: «Nun pau fincada,/rube o vestido,/métese na i-auga/sin medo ao río./Topeñan nela/corpos de cristos./Uns xa están texos/i outros podridos,/mais ela sigue/buscando o amigo.»

Surge o fado da emigração em «Feitizo» (Pro déixame a ti acercar./Quero levar refrexados/os ollos que me cegaron»), «Ben pode» (Ben pode vir Cupido por montes e ribeiras/chamando os corazóns que veñan namorar,/...que eu non hei de escoitar»), «Pedra!» (De tanto ollar pro mar unha meniña/xa non ten ollos mouros como tiña/...esperou, i esperou, hastra que o mar/de tanto vél-a alí quíxo a bicar»), «Abrian as follas» (Repinicaban pandeiros/as ráns na verde lagóa/i ela beilaba co ar/sin votar conta da sona») ou em «Teu lembro» (Un degaro de verte/vai en min de a cotío./Pincha teu aguillón/no meu bico»).

Em MN esta imagem aparece sobretudo nos poemas «Romance da lua roxa», «¿Ves?», «Doente de amores», «Namoro», «Nada nos dixemos, nada», «Laio», «Lilaila», «Foliada», «Rondaina» ou «Fiada». Neles damos com versos como: «Ela soupo do namoro/que eu tiña polo sorriso,/e fun pola mañán cedo/camiño dos seus camiños»; «Eres ágoa de fonte/i eu son ágoa de mar./Anque te espere espere, nunca has de chegar.»; «Coa lembranza dun amor/hai bágoas que se debullan./Froles de liño nas lombas/van rolando coas bagullas.»

A ideia de *mulher-mátria* é o maior contributo. Aparece com toda intensidade en TA, embora esteja já presente nos dous antecedentes.

Como explica González Ananín⁹, «Conde cultivaba berzas no balcón do apartamento, como homenaxe á súa infancia en Galicia. Sempre adobiaba a comida con elas, pois dicía que así sentía “o alamio do caldo que miña nai me facia en Filgueira e Barbantes”. Era un home fundamente telúrico e emotivo. Cando unha vez enfermou de gravidade e se sentiu morrer lonxe da Terra, escribiu do seu propio puño e letra

7 Para Conde este poema era o preferido da sua criação galega. Por isso o elegeu para recitar em «Longa noite de pedra», vídeo editado em 1989 pola «Dirección Xeral de Política Lingüística».

8 Conde nom participou nela, embora fosse o que o impulsou a escrever. Assim o testemunha Eduardo González Ananín, no número 17 de «Dorna»: «Irrompeu na poesia tamén dun xeito apaixonado. O revulsivo foi a guerra fratricida que estalou brutalmente en España dapouco da súa arribada a Buenos Aires. Este feito provocou nel un arrepío que acabaría por se trocar nunha idea fixa -case que obsesiva- da que xa nunca máis se pudo liberar»

9 In «Xosé Conde na lembranza», no número 17 de *Dorna*, cit.

o testamento no que dispoñía que o seu corpo fose cremado e as súas cinzas espaxadas ó vento sobre as augas do Atlántico».

Esta saudade («A nosa saudade é dór de desintegración./Temos saudade da paisaxe/porque por ela estamos en ósmose espiritual con Deus./Nada hai en troques pra esta melanconía», escribe em TA. E no mesmo poemário, em «Non fuxades», volta à ideia panteísta: «De ese Deus cercán que atopamos/nas pedras,/nas fontes,/nos millos a espigar./De ese Deus certo que alenta na paisaxe./De ese Deus inxel, sin metafísicas») provoca que nos três livros estejam constantemente reflectidas as tradições (o magosto, o Sam Joám...); a língua (Hei de falar gallego,/coas verbas que o nacer dironme arrollo/pra me xuntar coas cinzas/dos que morreron sin teu bico morno» afirma em MN; ou, em TA: «Achégome a ti pra escoitar esa fala que fixo salmos,/na que cantaron os bardos/e recollela nesta cántara»); a geografia (em especial o Minho, ao qual dedica vários poemas; mas também rio Louro, Sarela, Compostela, Celanova, Osseira, Barbantes...); a fauna (o merlo, as andorinhas, as pitas, os corvos, as águias, as cabras, o anho...); a música tradicional, com expresas referências à gaita («A gaita rechouchía ó pe do Prata/e vese todo en roldas de muñeira», escribe em TA); a vegetação (o pinheiro, a maçaira, o pexegueiro, a laranjeira, as mapoulas..., aparecen nos seus versos); o clima («Viñas do vran cheo de anduriñas/i aquí atopache o inverno/... A terra falábache ledamente pola boca das catro estacións», em TA) mesmo evoca situações populares («A boa feira», entre outros). E, aliás, fala de Galiza como de um ser vivo, com órgãos e funções (médula, fala, sexo, coração, sangue, braços, dormir, capacidade de reprodução...).

En NS, esta imagem apresenta-se em especial em «A roita», o mais evidente precedente da que ia ser sua melhor poesia social dos dous seguintes poemários. «Xeme a terra», começa. Para agregar: «Que nos saquen os ollos as águias da nosa terra./Que nos poñan de escárneo pro bucho dos corvos./Que estoupen os corazóns coa sinal do misderio./Que caia o sangue en pingotas,/coallado, cua cópula pro héroi/nas córcovas do infindo./É o precio do noso resgate./Afundéi as naos no varadouro da nosa mágoa./Enterrai as máns i os dentes na terra,/que hai latexos no sagro ventre.».

A denuncia do caciquismo, o lamento dos fillos que se vam de umha mátria doentia, e a derrota, em definitivo, que isso supom, aparecen claramente em MN. Assim, em «A Galicia dos vieiros», o poeta advirte que «qéixase a Terra dun mal» e que «A Terra xa non ten folgo». E pede «Poñede valos ó mar» porque «Por canles que van ó mar/vaise de Galicia o lévedo/... Coa fame do pobo untan/algúns mellor o seu eixo,/i outros botándoo fora/lavan millor o tempero». Há já claras advertências ao emigrante a que fique, consciencia-o de que «Tú eres o gran da fartura».

Em «Desperte a raza» denuncia: «a carne gallega/se vende nas prazas/e míranse aos ollos/valeiros, sin fala,/palpándose o corpo/que é sómente casca/pra caer na conta/do seu certo drama». Roga-lhes a esses fillos da Galiza: «I a vós, meus hirmáns,/gallegos de raza,/loitade a cada intre,/loitai coa iñorancia./Non teñades fillos/pra carne de tralla./Si algún quere escravos,/que os faga da sua ialma».

A esses emigrantes confessa-lhes: «¿Sabedes que penso?/Que somos unhos cobardes./Si, cobardes./Nunca debimos deixar á nosa terra cos brazos enterrados/i os buratos das nosas campas abertas./Debimos morrer bicádoa,/mordendo os pes de quena asoballaba/e faguer que a nosa carne botara silvas pra aforcar con elas/ós que nos desfaguían o espírito». Porque «Dos corpos esmorecidos por todo o mundo/non espera nada a nosa terra» já que «Ela será ceibe cos mortos que están alí». Por isso, roga: «Falemos con verbas boleras mentras agroman os corpos/podrecidos que non quixeron fuxir por amor ó solo patrio/i esperemos co tempo o resgate certo».

O poeta explica à mae-terra, em «Fame»: «Non vou, non, terra miña, pra outra banda/buscar clarencias. A fame me manda». Adverte, no instante de «O adiós», que «Dinme adiós os mares/coas mans das ondas,/i eu morro». E a essa «Terra miña» anuncia-lhe, nuns versos de esperanza, que «Unha noite hei dir eu solo/por teus carreiros a andar/que quero sentir na ialma/ledicias do teu falar».

Lembra-se do possível instante da morte: «Soio coa terra,/coa terra soio,/... Alí esquecido,/sin un balbordo,/sin alegrías/dos máis nin choros,/sabrei dos arbres/segredos trovos/e das fontenlas/seu canto novo».

Porém, o berro máis desgarrado aparece em TA, onde se dirige à Mãria em primeira e segunda pessoa. Assim, em «O aluciante»: «Nacin da tua concencia aluciada./Da chusma rebeleda por ti./Xurdín co lévedo de esa verdá/que puido ser a verdá ausoluta/pro que sómente foi a tua verdá». E comenta-lhe desse emigrante-filho que «Isolado, agarda contendo os pulos que o levaron lonxe/das estradas,/das feiras,/dos camposantos./Isolado ante sí maldice os mortos que lle fixeron rolda,/que o soergueron na congoxa sin soluzón/dos seus pais,/dos seus abós,/de todos os seus antenados». Em «Falo pra ti», recorda: «Falo pra ti, pitasilgo sin vó,/que te buscas sin acharte por todas as rus./Que vas ensonñando por antre o berro dos mercadores/botando as máns o peito pra que non che rouben/os anacos dos soños». E, em «Sin poder», descreve esse mesmo home: «Ollas e non tes onde pousar a vista./Chamas ó mar io mar está lonxe/e xa non hai navío que te volva» porque «en ti puxo a raza a sua marca,/fixo de ti un moxón do seu camiño/e alguén te aluciou pra que a trizoaras». Em «¿Chegará?» lembra o labrego-emigrante, quem «Creceu como un carballo puxando co mar/e xogando coas treboadas da serra,/i agora vese cerchado de pantasma/... Alámpaselle o rosto cando alguén pasa/falando a nosa lingua./... Ben quixera buscar con el a clave pra que voltara./Ben quixera arrastralo ó mar i encomendalo ás ondas./Ben quixera fundilo nesta aperta».

Em «¿Hasta cándo?» recrimina à mãria: «Tiveche todos os fillos que che mandaron/hasta esgotarche a matriz/e non tes en que te ver/por derradeira vez./Tiveche fillos por mandado./Díchelos antes de ver onde chegaban/pra recoñocelos/e medilos de a pouquiño coas tuas máns doces./Tiveche fillos porque os precisaban outros/e non soupeche ver o que che decia o corazón./E puideteche velos marchar./Alguén che mentía ós ouvidos./Tés as máns no lume e non crés que é fogo./Quítanche os froitos,/crévanche as ponlas/e nono ves./¿Hasta cándo?».

O poeta pregunta-se, em «Apartai»: «¿Onde está a semente pro futuro/que gardaron os herois?./¿Onde están as sílabas das verbas/que acuñaron os mártires?/¿Onde están as trallas lucilantes dos bardos?». Em «Sóio choran os mortos», sua experiencia dita-lhe que «Vanse os fillos de Galicia/sin roteiro./sin punto fixo./Pra calquer parte./Naide sabe os vieiros que sinala/a búsula dos seus mercadores./¿Pro sul?. ¿Pro norte?./Que importa» e isso desemboca em que «danzan coa nova melodía dos servos».

Perante a frustración da realidade dos fillos emigrados, em «Non fuxades» sustém: «Algun día non habrá xa máis quen se erga./Tan esgotada ha de quedar a terra». E insiste na reiterada idea da necesidade de quedar e non se ir: «Non fuxemos máis de nós mesmos./Borremos as pasadas que levan ó mar/i afundamos ben no chan noso». Ou em «Afundí na terra»: «Non fuxades, non, asi mutilados/arrastrando a patria polos camiños/co amaro canto dos tolleitos./Faguei buratos na terra morna/pra enterrarbos antes que emigrar». E em «Agardándote»: «Tanto te fuche que o reló deixou de marcarche a hora/io calendario o día./... Ti por aí sin tempo/i alá agardándote».

Sobre a dor do emigrante pola auséncia, em «Anque volva», assegura, falando novamente à mátria em segunda persoa: «Anque volva a ti sin tempo que me arrede/e me doia,/e me limpes de ensoños,/algo ha de quedar ferinte/cando aprenda a cantar de novo contigo». E adianta-lhe: «Hei de ir por todos os teus sendeiros/devagariño, aprendendo de novo a tua fala./ Espido polos vieiros do monte,/durmindo nas carpazas,/zugando o orballo das herbas,/comendo amoras e cireixas cós páxaros/... Senlleiro por teus camiños/hasta ser un arbre máis,/unha pedra,/un anaco de ago».

Afinal existe esperanza, porque «ó traveso de min sómente chego a ti./¿Qué outra cousa me queda?», pregunta em «A ti». Essa mátria deu em «un pobo debrocado no chan»; mas o poeta adverte a seus fillos em «Cando ti chegues» que há de haver «o novo rosto de Galicia».

Por isso, no final da obra fala do regreso. Em «Voltar»: «Hai que voltar pra que vexa a terra/esgotada de parirnos/a mentira da sua obra./Voltar pra que nos oia,/pra que nos palpe e se asuste de nós./Qué lendas te aluciaron pra dar estos froitos ós cáns?./Ti non és nai. Femia. Sómente femia./Quero voltar. Pro antes hei de ir xuntando as cinzas de todos,/... Voltar, si, pra que sepa o que queda/de todo o seu espallamento de froles,/dos seus acenos,/dos seus risos,/e deixe de semear sin primaveiras./Hai que voltar pra afundirse nela/e morderlle o corazón».

Em «¿Onde está o mar?», questiona: «¿Ónde está o mar agardándome/que inda non sinto o vento aobre que me leve?./¿Ónde están as olas garnidas/co Camiño de Santiago?./Todos os días poñendo marcos pra guiarme,/poñendo esteos os soños,/siñando os vieiros do regreso».

E em «Voltarei»: «Voltarei anque me digas que esqueceron a miña fislomía,/que estou sin marxes pra frolecer./Hei de voltar que inda teño a búsula gardada/e forzas segredas pra chegar a tempo./Voltarei anónimamente coa primaveira/e naide

máis que a terra se ha de dar conta./Nesa aperta hei verdecer de novo/i anque non teña bágoas/chorarei longamente bicando os arbres postos/coas máns da miña nenez».

Porque só há algo que pode evitar esse regresso, como indica no derradeiro poema: «Alónxanseme os dias pra voltar de este exilio/no que estou dende fai tanto/...Pouco me falta xa pra desandarme./Si antes morro será de saudades»

Entre os *filhos-personagens* dessa Matria, Conde destina poemas aos três¹⁰ que considera máis significativos: Castelao¹¹, Curros¹² e Rosalia¹³.

No texto para a autora do Sar dá-se umha visom desmitificadora da poeta-chorona que se pretendia apresentar, e também combate a tragédia migratória. Assim, afirma: «Non. A miña Rosalía é esa enloitada/sentada nun penedo/contando as somas doentes dos que emigran./A que recollia os adeuses últimos/e bicaba as feridas por onde sanga a patria/... A miña Rosalia é a que vía o gume dos machados/seguir ás nosas cabezas/i esta devastazón de gomos frolecidos./¿Naide ouviu o teu chamado?/... Quedamos hermos, sin talos pra agromar/nin osos pra botar nos sulcos/dos camposantos./E tí presentíalo, Rosalía,/ó cair de xionllos frente ó mar/pregando por todos os que se iban/prá que voltaran.»

A reivindicação da obra de José Conde e demais personagens da emigração deve servir, aliás, para borrar certa imagem que dos galegos se laborou e da qual podem ser boa mostra as «palabras de oro»¹⁴ que Ramiro de Maeztu pronunciou no próprio Centro Gallego de Buenos Aires quando era embaixador da Espanha da ditadura na Argentina: «Los gallegos trabajan donde quieran: en tierra y en mar, en la ciudad y en el campo, en el antiguo y en el nuevo mundo. Lo mismo contribuyeron a abrir con sus picos y barrenos el canal de Panamá que a tender los ferrocarriles que ciñen el planeta en corsés de hierro. Se les encuentra igualmente en el cañaveral de Cuba como en el cafetal brasileño o en la pampa argentina, en las dársenas o en los comercios. El gallego carga sobre los hombros los fardos más pesados. Es la encarnación del culto de Atlante, que lleva el mundo entero en las espaldas.»

10 A Castelao e Curros dedica novos poemas em *Os meus cantiles*.

11 Em «Muiñada...» inclui-se o poema, no qual aboga polo retorno dos restos mortais do rianxeiro ao país: «A terra está á espreita noite e día/dende o val á montaña/esperando que chegues/prá reventar en froles encarnadas./Ouh, Castelao, espírito inmorrente!/Herói da Raza!».

12 O vate de Celanova era considerado por Conde o grande poeta da Galiza. Por isso dá título a dous poemas: um em «Muiñada...», sobre o conflito que manteve com a Igrexa e seu posterior desterro e retorno («Doíache a terra/escrava da igrexa e dos ricos./...Volviche pra terra/nun mencer de liño/co teu corpo morto/de pena, pero non vencido.»); e um segundo em «Terra...», onde insiste no significado de Curros («Ti es o centro da nosa gravitazón,/pro pra chegar a ti/hai que empezar a crecer dende o chan moi limpo,/untarse ben coa terra por dentro/e deixarse madurecer ó sol.

13 Em «Nouturnio» encontramos o único poema dedicado destas três obras: «Teu», para «O ilustre poeta Fermín Bouza Brey», a quem considerava grande amigo pessoal.

14 Vilanova, Alberto: *Los gallegos en la Argentina*, pág. 1460.

Como bem dixo Alberto Vilanova¹⁵ hai especialidades técnicas, assim como escritores, artistas, próceres e labores de auténtica grandeza protagonizados polos galegos que se vírom forçados a essa humilhaçom e derrota histórica que é a emigraçom. E nom se pode subestimar a contribuiçom ao progreso e redençom da pátria natural. «La inmensa lejanía -escreve Vilanova-, con los estragos consiguientes en el orden físico y espiritual, no ha podido borrar en sus almas, los grandes deberes para con Galicia, debido fundamentalmente a este hecho irreversible: a la gran facultad de resistencia, vigorosa y arraigada que tiene el gallego, para defender sus esencias espirituales contra el soborno y la profanación».



15 Vilanova, Alberto: *op. cit.*, pág. 1461.



UN INTENTO DE REVOLUCIÓN CULTURAL DESDE LUGO: ENRIQUETA OTERO

ISABEL GONZÁLEZ ARAÚJO

Periodista. Lugo

Hace sólo poco más de dos años que falleció Enriqueta Otero Blanco, la guerrillera del maquis que dedicó los últimos años de su vida a varios proyectos de asociacionismo cultural inspirada en las teorías de las viejas revoluciones. Pese a que su muerte es todavía reciente, sus iniciativas son poco más que un recuerdo vago y lejano en la memoria colectiva de sus paisanos de Lugo, y es que Enriqueta nunca tuvo muchos seguidores, porque no pudo superar el carácter de excentricidad que se atribuía a sus propuestas y en ocasiones a ella misma. El anacronismo entre las fórmulas que utilizó, ancladas en gran medida en la doctrina republicana, y la sociedad en donde trató de aplicarlas es en gran parte responsable del fracaso.

Pero esta circunstancia no impide que su ejemplo siga siendo útil. A pesar de los anacronismos, de los errores en los planteamientos y en la práctica, considero interesante reflexionar sobre la vigencia de esos proyectos fracasados y de los objetivos que los alentaron. Sin olvidar los defectos y las contradicciones en que incurrió, debemos reivindicar el tremendo esfuerzo e ilusión de esa mujer en causas innegablemente justas a las que entregó, además de buena parte de su vida, todo su patrimonio.

Enriqueta Otero nació en 1910 en el seno de una familia hacendada de la parroquia de Miranda, en el municipio lucense de Castroverde, de donde sale para cursar en Lugo los estudios de Magisterio, profesión que ejerce en varias escuelas de la provincia lucense hasta ser destinada a Madrid. En la capital de España la sorprende la Guerra Civil, y las diferencias ideológicas que tenía con su marido ponen fin a un breve matrimonio con José Teijón Laso. Iniciada en las teorías marxistas por un viajante de productos de belleza, su militancia la llevó a incorporarse, nada más iniciarse el conflicto, a la Primera Brigada Móvil de Choque, que mandaba Valentín González, “El Campesino”.

Su labor en el frente la desarrolló como “miliciana de cultura”, encargándose de la formación de los soldados en la misma línea de fuego, abriendo escuelas, instalando hospitales y creando hogares del soldado, pero, como todos los milicianos de cultura, con la disposición permanente a sumarse al combate en los momentos de peligro. En esa actividad llegó a la graduación de comandante.

Al final de la guerra, Enriqueta apoya a Negrín en contra de la Junta de Besteiro y Casado, y se opone a la rendición ante los nacionales, de los que escapó cuando tomaron Madrid descolgándose por el canalón de desagüe del local central de las Milicias de la Cultura, y llegó por tren a Lugo, en donde se ocultó unos días en casa de Manuel Gómez Díaz, párroco de Santiago A Nova, pero fue denunciada y hubo de huir por la sacristía, ayudada por el cura amigo.

Comienza entonces su actividad en la guerrilla, con el sobrenombre de “María Dolores”, en colaboración con miembros tan míticos del “maquis” como Foucellas, Marcelino Rodríguez Fernández (Marrofer), Xosé Castro Veiga (O Piloto), Xullo Nieto, Ramón Vivero y Pepe Vicente. Este último fue su compañero hasta la noche del 13 al 14 de febrero de 1946, en que cayeron en una emboscada.

Enriqueta Otero luchó hasta los últimos momentos en la casa donde fue localizada y resistió en solitario a la Guardia Civil durante cerca de tres horas. Eludió el cerco y se replegó unos kilómetros disparando y lanzando bombas de mano, pero una ráfaga de metralleta acabó con su aventura armada.

La intervención de las monjas del Colegio de La Milagrosa evitó una muerte segura a manos de las Fuerzas de Seguridad, aunque no impidió la tortura. Fue sometida a un Consejo de Guerra celebrado los días 17 y 18 de julio de 1946, que le condenó a la última pena. Sin embargo, de nuevo la intercesión de la Iglesia, esta vez a través del nuncio en España, la libró del paredón. La condena a muerte le fue conmutada por 34 años de cárcel, finalmente reducidos a 19.

La antigua miliciana de la cultura, ahora inhabilitada para el magisterio, viuda y solitaria, se instaló en su parroquia natal, en donde durante los últimos 10 años del franquismo se construyó con sus propias manos una vivienda y se dedicó a tareas agrarias, pero sin perder el contacto con el Partido Comunista, del que se fue desligando hacia el final de su vida.

Rehabilitada para el ejercicio del magisterio un año antes de su jubilación, cuando le llegó el retiro puso en marcha la Asociación Cultural “O Carriño”, que fundó en 1977 con el objetivo de “expandir la cultura”, según indican los estatutos de la organización, en donde ya se adelanta que será labor prioritaria el apoyo a la educación permanente de adultos.

Empapada del espíritu redentorista de la cultura que tenían los republicanos, Enriqueta inició con la transición democrática una cruzada con el objetivo de hacer realidad, dentro de sus posibilidades, el lema que dirigió la política cultural y educativa de la Segunda República: “Educación para todos”.

Comenzó así un peregrinaje por todas las instituciones oficiales de Lugo buscando subvenciones para la asociación, que dieron como resultado que el alcalde de Lugo Novo Freire le diera permiso para instalar el “Hórreo da Cultura”, sede testimonial de “O Carriño”, en la avenida Rodríguez Mourelo, así como donaciones de libros de varias instituciones para surtir la biblioteca de esta asociación.

Al mismo tiempo se sumergió en un proyecto para rehabilitar antiguas escuelas unitarias, como la de Callás, para las que, incluso, compró mobiliario con sus propios fondos. Propugnaba la creación de Centros Comarcales Educativos Rurales y no cesaba de exigir que se aplicase la Ley de Educación Compensatoria de 1983, como única solución para acabar con las desigualdades de las áreas más deprimidas.

Con “O Carriño” Enriqueta pretendía retomar uno de los proyectos más singulares de la República en materia educativa: las misiones pedagógicas, que comenzaron a funcionar en 1933, dirigidas por Manuel Bartolomé Cossío.

Las misiones estaban constituidas por grupos de estudiantes y profesores universitarios que acudían a las zonas rurales del país programando conferencias de divulgación, organizando pequeñas bibliotecas y montando representaciones teatrales, como en el caso de “La Barraca”, del poeta García Lorca.

Muchos españoles vieron por primera vez, gracias a esta iniciativa, cine y teatro, y oyeron música clásica, conferencias y poesía. Sin embargo, en plena transición democrática el analfabetismo ya no afectaba al 40 por 100 de la población adulta, como en 1933, sino que se había logrado reducir notablemente; la escolarización infantil era obligatoria y los medios de comunicación eran unos eficaces altavoces culturales.

Se habían producido cambios muy importantes que Enriqueta no pareció comprender del todo, pese a que seguía con interés la evolución de los acontecimientos políticos y sociales, así como la nueva ordenación del sistema educativo. En cualquier caso, existía un desfase que dificultó de manera muy importante la conexión entre las propuestas de Enriqueta y las personas a las que se dirigían.

No sólo fue el anacronismo de sus planteamientos el motivo de que no recibiera el apoyo suficiente para consolidar siquiera mínimamente “O Carriño”, sino la falta de diplomacia con las instituciones y personas que podrían sacar adelante algunas iniciativas, lo que la llevó, pese a todas sus gestiones —a veces fructíferas, con las autoridades— a una soledad y a un aislamiento que quizás no hubiesen existido de haber sabido conectar con sensibilidades algo distintas a la suya, pero que se encontraban en la misma órbita.

El hecho de que se produjesen fallos, de que no se alcanzaran los objetivos planteados, encierra el peligro de pensar que esos objetivos eran inútiles, de que no tenían sentido, por eso no está demás reparar en la necesidad de proyectos como el de “O Carriño”, porque a lo mejor llegamos a la conclusión de que sus fines eran correctos y valientes, aunque errasen algunos métodos.

¿No serían interesantes conferencias sobre temas agrícolas, económicos y culturales, o espectáculos populares, o proyecciones de cine? ¿Es que ya en aquellos momentos las facilidades de acceso a las ciudades hacían inútil llevar todas estas actividades a las aldeas? ¿En aquellos años las asociaciones vecinales tenían la presencia que muchas de ellas tienen ahora en la celebración de actos como los que pretendía Enriqueta? Y ahora, ¿tienen esas asociaciones, u otras de tipo institucional o privado, la capacidad para integrar a los habitantes de los numerosos núcleos rurales? Y aunque todo sea afirmativo, ¿no habría un lugar para un proyecto como el de Enriqueta y un lugar muy destacado si se hubiesen corregido ciertas actitudes?

Si con “O Carriño” Enriqueta intentó llenar un vacío muy grande en el aspecto cultural genéricamente, todavía resulta más representativo en este sentido su interés por dignificar la situación de la mujer gallega, especialmente la de las zonas rurales.

Una persona de las características de Enriqueta Otero, con estudios, luchadora, sin ningún tipo de complejo ante los hombres y autosuficiente, era incapaz de ver con resignación la actitud pasiva de muchas de sus paisanas ante el sometimiento y la anulación de que eran víctimas por parte de una sociedad infectada, en su opinión, de “un virus muy venenoso y perturbador, el virus del “machismo”, responsable, entre otras desgracias, de la existencia de la prostitución.

Por eso decidió instituir una “Casa da Muller”, que bautizó con el nombre de “Cándida”, en homenaje a su madre, a quien vio padecer y humillarse por su condición femenina. Se trataba de un centro en el que se formaría profesional, laboral y socialmente a la mujer. Durante años y ya cumplidos los 65, construyó con sus manos, ladrillo a ladrillo, la sede de la Casa da Muller, en Miranda, municipio de Castroverde. Pretendía que tuviera varias secciones de trabajo: una agrícola, otra comercial, otra cultural y una cooperativista. Su objetivo era que en las socias de la Casa llegaran a sostenerse por ellas mismas y se labraran un nuevo futuro.

La puesta en práctica de un proyecto liberalizador de la mujer puede, sin duda, tacharse de ingenuo e iluso, pero lo que resulta admirable es precisamente que Enriqueta no se haya conformado sólo con las teorizaciones, con las conferencias o con los estudios, que no se limitara a constatar o denunciar los altos índices de analfabetismo, la sumisión al marido o la acumulación de trabajo, sino que se decidiera a combatir esas circunstancias de la manera que mejor supo, pasando a la acción, pues ella no entendía una teoría que no indujese a actuar.

En cuanto a la validez de “Cándida”, si nos atenemos a los resultados, el balance no será muy positivo, por que la Casa ni siquiera llegó a funcionar. Pero el ejemplo y las ideas de Enriqueta deben ser tenidas en cuenta mientras persistan las situaciones que las motivaron. Porque quizá no sea tan difícil eliminar lo que de ilusorio y utópico hay en la idea de la Casa da Muller y ofrecer una salida, o al menos un alivio, a las situaciones de penuria derivadas por la propia condición femenina que sufren muchas mujeres gallegas de las zonas rurales.

Como le sucedió con “O Carriño”, Enriqueta no logró conectar con las personas que le debían ayudar a hacer realidad este proyecto, sino que, más bien, las ahuyentó. El edificio que debía acoger “La Casa da Muller Cándida” es, en estos momentos, inacabado y en ruinas, el mejor símbolo del escaso éxito que logró Enriqueta con sus iniciativas.





O SEU PODER ESTÁ NA SUA DIFERENCIA

(Protagonismo e influencia do discurso feminista na arte dos últimos anos)

XESÚS DE RON PEREIRO

Universidade de Santiago

Se aceptamos como un feito que a supervivencia dos máis fortes na loita das especies darwiniana define a historia natural desde que hai vida no planeta, non é difícil atopar un defecto fundamental na historia da humanidade ou da súa civilización se a comparamos con aquela, pois non só é unha constante a supervivencia dos débiles, senón que chega a ser unha esixencia para a actuación dos máis fortes. Sostituíndo desaparición por opresión, contemplemos, neste contexto, a Historia da Arte como o centro dunha opresión en espiral cara as marxas, onde se inaugura un espazo sen territorio que ocupan grupos eibados pola súa propia marxinação do centro. O describirla coma unha espiral, as causas e os efectos daquela opresión confúndense e o obxectivo de calquera habitante das marxas será, tamén, formar parte do centro, da ortodoxia, é dicir, da Historia da Arte.

Ser marxinal significa, polo menos, ser diferente, ser periférico ou ser minoría, e non ter disfrutado da posibilidade de elixir. A muller é marxinal, antes que nada, por unha *diferencia* fundamental: o sexo, que deriva logo noutras discriminacións de carácter social, cultural, económico e laboral. Salvadas estas últimas en gran medida e paralelamente á configuración dunha sociedade industrial capitalista, aínda perdura a primeira, precisamente a de maior repercusión no eido artístico.

Pero cando a intervención do feminismo, como teoría promotora de cambios, tamén na Historia da Arte, deixa de actuar *sobre* as marxas para facelo *desde* elas e cara o centro, afirmando a súa visión diferencial das cousas como o seu mellor valor, entón invirte os termos da operación, invalida o seu resultado e convírtese nun modelo estratéxico para os outros grupos marxinaos, sobre todo para aqueles que soportan a condición de periferia e a de minoría.

Este cambio de rumbo no feminismo (xa non trata só de revisa-la Historia da Arte para rescatar figuras ocultadas por unha cultura masculina, senón de explicar por que ocorreu ese ocultamento e de aportar unha visión feminina para estuda-lo pasado

e xenerar novos discursos para debati-lo estado actual da arte), ese cambio coincide no tempo e se vincula ó auxe da estética posmoderna norteamericana de principios dos oitenta, e queda plasmado na obra dun grupo de artistas mulleres que irrumpen no debate artístico internacional a partir de finais da década dos setenta, aínda que sen constituír un movemento xeral. Algunhas destas artistas son Miriam Saphiro, Nancy Spero, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Judy Rifka, Cindy Sherman, Martha Rosler, Lyn Blumenthal e Laurie Simmons, moitas das cales coinciden en colectivas importantes como Contemporary Feminist Art (Holanda, 1979), a Documenta 7 de Kassel (Alemaña, 1982), Difference: On Representation and Sexuality (Nova Iorque, 1984) ou a Bienal do Whitney Museum de N.I. de 1985. Tamén podemos incluí-la obra dalgúñas artistas europeas como Eugenia Balcells, Sophie Calle ou Anette Messager.

Podemos caracterizar este novo feminismo na arte como unha corrente radical protagonizada por artistas mulleres que se produce en sociedades posindustriais e de capitalismo avanzado, que van revitaliza-lo conceptualismo, pero sen abandonar unhas preocupacións feministas que aportan novos elementos ó debate sobre a posibilidade dunha estética feminina. A súa actuación estase a converter a modo nunha posta en evidencia, nunha superación dos límites tradicionais do artístico (de linguaxe, de forma, de contidos). A muller céibase dunha tradición imposta —masculina—, o que lle permite actuar sen prexuícios, manipulando indiscriminadamente todo o que se lle ofrece, xa sexa a historia, a tecnoloxía, a ciencia... Esta actitude desprexuciada produce na súa obra unha mestizaxe que supera o simple eclecticismo tal e como se entendía. Non só misturan e se apropian de estilos e formas artísticas, senón que demostran sacar máis proveito dos cambios da infraestrutura cultural (uso dos medios técnicos da vida cotián na sociedade urbana, como a fotografía, a publicidade, a electrónica, etc.).

Desde unha posición de evidente compromiso artístico e político, o feminismo norteamericano nos anos oitenta sigue a defender unha visión diferencial da mirada histórica, pero agora proxectada sobre o centro mesmo do debate intelectual, de maneira que sirva para impulsar novas perspectivas dentro dun marco máis amplo de crítica cultural. Este proceso é posible nun lugar e nun momento dados, alí onde sedimentaron menos capas de marxinação, e dalgunha maneira o que promove é o reforzamento do centro. Polo tanto, ó formar parte e amplia-la ortodoxia, cumpre abondo os obxectivos que sinaláramos ó principio.

Vou deseñar a continuación unha das estratexias posibles para converter unha visión diferencial da historia nun corpus crítico de maior envergadura, a través do recoñecemento, da expulsión e da emancipación desa diferenza, pasos que veremos implícitos na obra dunha serie de artistas que cumpren os requisitos propostos. Recoñecemento a través da reflexión sobre o corpo da muller e da toma de posesión da súa imaxe; expulsión a través da enunciación dun discurso propio; e emancipación a través do uso de mecanismos de confrontación.

1.- Recoñecimento da diferenza

Hai un momento no que se produce unha toma de conciencia dos valores propios, restándolles a carga negativa que tiñan en primeiro lugar, e logo afirmándoos ata tomar posesión deles.

Desde os anos sesenta existen unha serie de constantes no traballo de moitas artistas mulleres con preocupacións feministas, que van dirixidas a amplia-la distancia con respecto á arte dos homes para fundar un novo marco de actuación:

- O uso de técnicas e materiais anti-clásicos: ready-mades, performances, accións, happenings, materiais mixtos e efímeros...
- Uso do corpo como obxecto de creación.
- Introducción da tecnoloxía e outros soportes alleos á arte: vídeo, electrónica, informática...
- Concepción da obra de arte como proceso, oposta á permanencia e á norma.

O punto de partida é a reflexión sobre o propio corpo da muller, onde residen tódalas diferenzas biolóxicas que serviron para mante-la marxinação e ampliala, ó asignar á muller unha función reproductora e ó exercer un control rigoroso sobre o seu acceso á lingua, ós ritos, á relixión, ás artes, etc. Así, a obra inicial de Rebecca Horn ten como tema central o corpo, incidindo nos aspectos propios da anatomía feminina. En «Overflowing-blood-machine» (1970), o corpo núo da muller -tratada como escultura viva- está rodeado por tubos que transportan o sangue bombeado desde unha base transparente. Isto é unha visión do corpo da muller encadeado polo seu propio funcionamento fisiolóxico, simbolizado nos tubos-cadeas e no sangue menstrual. En «Cornucopia» (1970) Horn constrúe uns pulmóns exteriores que conectan a boca cos seos da muller. É unha manifestación de auto-erotismo que ademais incorpora un dos seus símbolos preferidos: o corno, a virilidade, contraposta á femineidade materializada nas plumas. Unha obra como «Paradise Widow» (1975) combina todos estes factores: é unha columna de plumas de 3 m. de alto, cilíndrica e oca, en cuxo interior introdúcese unha muller en coiros. Por un mecanismo autónomo da columna, esta ábrese e péchase ritmicamente, deixando ve-lo corpo núo da muller e ocultándoo. É unha máquina sexual que xunta os dous sexos (a unión dos contrarios) nunha relación inversa: a muller dentro do home.

Rebecca Horn sente a necesidade de buscar unha nova maneira de expresar conceptos e ideas diferentes. Cando utiliza un tema e un material inéditos, o corpo da muller e o seu funcionamento fisiolóxico, está esixindo unha nova mirada e polo tanto un cambio de linguaxe. Se ata entón a muller só era un obxecto da creación masculina, utilizada como símbolo da inspiración, como musa, e a súa imaxe encarnaba o ideal de beleza para satisfacer-lo propio ego do artista-home, na obra de Horn a muller convértese en suxeito.

Pero quizais sexa o traballo de Cindy Sherman o mellor exponente desa toma de posesión por parte da muller da súa imaxe. Nas súas fotografías a protagonista sempre é unha muller (o feminino) e esa muller múltiple sempre é a propia artista disfrazada para cada ocasión. Ela, como actriz, e pola obxectivización da fotografía como arte, convértese en personaxes independentes. E, como protagonista, interesa pola súa condición feminina máis ca pola súa individualidade. Ademais, coloca ó espectador na posición de voyeur, utilizando con toda intención o tópico feminino difundido polos mass-media (evocando o cine de serie B dos anos 50, ou a serie negra e a publicidade), expropiando así a imaxe do seu contexto para remarca-la función da figura feminina.

2.- Expulsión da diferenca

Unha vez que a muller reflexionou sobre a súa diferenca e tomou posesión da súa imaxe, poñendo en marcha unha serie de vehículos estilísticos novos, entón está en condicións de enunciar un discurso propio, paralelo ó doutros segmentos críticos da arte actual. Ese discurso resúmese na seguinte afirmación: o persoal é político.

Isto significa poñer en xogo unha serie de resortes públicos (políticos) para a reflexión crítica dunha idea persoal e individual. Facer trascendente (política) unha rutina ou unha experiencia utilizando tódolos mecanismos comerciais e publicitarios da sociedade. A sublimación do cotián, do rutinario; a insistencia no pequeno, sen importancia, nos labores máis vulgares. O convertiren en actividade artística (pública) esa actividade subalterna, pasiva e invisible, demostran a súa preocupación polo papel (político) no mundo e na arte, e propoñen unha exaltación do ego e a exteriorización do oculto coñecido como medios para evidencia-la dicotomía entre a realidade persoal-feminina e o mundo.

Algúns dos traballos da francesa Annette Messager tratan precisamente sobre a ocultación do coñecido e a súa exposición pública. Así, convirte en obra de arte os bordados, aplicando a súa técnica a un discurso crítico que se explicita nunha contraposición formal: arredor dunha pequena fotografía recortada dunha muller espida, confecciona con fíos de bordar un texto alusivo (irónico) ós labores femininos. Máis complexo é o caso de Sophie Calle, cuxo traballo é dunha extraña natureza artística. Ela suministra pegadas de ausencias e ecos de experiencias no lugar que lle correspondería á obra-de-arte. Sophie sempre é o enlace. A súa é unha actividade para-artística (de feito os primeiros traballos non tiñan para nada unha intención artística), na que participan elementos literarios, sociolóxicos ou xornalísticos, sempre acompañados de imaxes fotográficas.

«Suite Venitienne» (1980), a súa segunda obra, consistía en seguir a un home de París a Venecia, onde permaneceu durante 14 días fotografando o que el miraba, as rúas por onde ía, os mesmos lugares que el fotografiaba, preguntando á xente coa que falaba, entrando nas tendas que el visitaba. Outra obra «A axenda» (1983),

iniciouse por unha casualidade, cando Sophie atopou unha axenda perdida. Entón comezou a chamar ós números de teléfono que aparecían na mesma e a preguntar sobre o seu propietario. Tódolos resultados desta pescuda eran publicados diariamente no xornal «Liberation». Outras obras son «Os cegos» (1986), onde a autora interroga a un grupo de cegos de nacemento sobre a imaxe máis bela que imaxinan, a cal ilustra cunha reprodución fotográfica ou pictórica acompañada da súa descrición escrita; «Os durmintes» (1979), fotograffas de xente durmindo nunha mesma cama ó longo dunha semana; «O Bronx» (1980); «O Hotel» (1981); etc.

3.- Emancipación da diferenca

Unha vez enunciado un discurso crítico propio, o seguinte paso é confrontalo e impoñelo nun debate artístico máis amplo. No caso do feminismo norteamericano nos anos oitenta, tense vinculado ó auxe do posmodernismo como referente máis inmediato. Así, utilizando esta corrente teórica como vehículo de exteriorización, conseguiu un protagonismo importante nos últimos anos. Ademais, conseguiron exercer unha acción que superou e ampliou as marxes de actuación do propio posmodernismo. Se temos en conta que este serve para caracteriza-la arte da época e das sociedades posindustriais, atopamos un contexto ó que se cinguirá a obra destas artistas. Os puntos de coincidencia son múltiples:

- Unha condición plural, que provoca a desaparición da homoxeneidade do moderno.
- A disolución dos discursos globais.
- A perda de valor do novo e do experimentalismo, en base a unha redefinición de conceptos como copia ou orixinalidade.
- É unha arte da apropiación e da simulación (kitsch).
- Xúntanse elementos dispares: proceso de mestizaxe, de promiscuidade, valoración do fragmento.
- Eclecticismo.
- Santificación da imaxe: primeiro recuperando a figuración, e logo polo interés mostrado cara a medios como a publicidade, a T.V., o vídeo, etc.

Dentro deste contexto teórico, e un pouco como resposta á confusión do mundo artístico e diante da nova ordenación global do mundo baseada na información e na alta tecnoloxía, artistas como as que citamos van incluír e insistir nalgúns plantexamentos, e van aportar mecanismos diferentes para responder a un mesmo problema. Por exemplo, a recuperación da imaxe e do figurativo non a van relacionar co regreso da pintura ou do expresionismo, senón que a incorporan por unha vía conceptual, utilizando novos soportes e novas técnicas.

Algúns dos mecanismos que poñen en marcha para impoñe-lo seu discurso, ademáis do uso de novos soportes, técnicas e materiais e da mestizaxe (e por tanto destrucción) de estilos e xéneros, son:

– **A apropiación.** Sherrie Levine presentou a súa primeira exposición co seguinte lema: «A picture is no substitute for anything», e consistía nunha serie de fotografías *de* fotografías tomadas por Walker Evans durante os anos da Depresión tra-lo Crack de Wall Street. Deste xeito, Levine establece unha «estratexia de apropiación» de imaxes artísticas que cuestiona o valor e a función da arte admitidas tradicionalmente: a orixinalidade, a expresión, o estilo. Nas seguintes exposicións Levine mantivo esta estratexia apropiacionista, presentando reproducións exactas de cadros de El Lissitzky, Kirchner, De Kooning ou Miró. Así crea un produto que non é orixinal, pero que é diferente desde a repetición (como o Pierre Rennard de Borges). Outro tipo de apropiación é a que se deriva do uso dos medios de comunicación como soportes que fai Jenny Holzer, por exemplo, xa que neste caso se apropia das tácticas comunicativas comerciais e publicitarias. De maneira parecida utiliza Barbara Kruger a publicidade e o funcionamento do mercado, de onde extrae as formas e o repertorio para os seus foto-textos. Poe exemplo, transforma o cogito de Descartes «Penso, logo existo», no seu «Merco, logo existo».

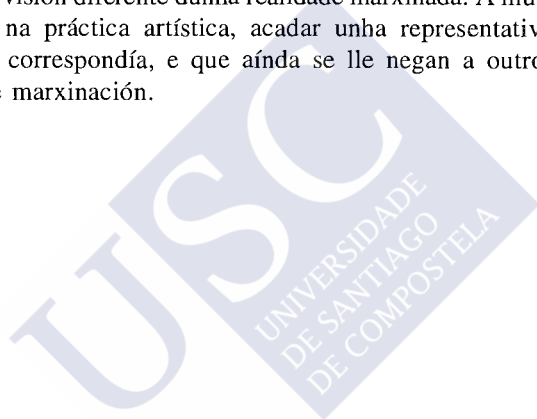
– **A simulación.** As esceas e os personaxes das fotografías de Cindy Sherman non deixan de ser un simulacro kitsch da estética e da realidade que evocan, como referentes da memoria colectiva. Tamén os últimos traballos de Sherrie Levine plantexan unha nova estratexia de simulación. No 1987 presenta uns cadros que desenvolven unha serie de bandas de cor verticais, ou axedrezados, cuxas referencias evocan a abstracción xeométrica e o op-art. É no fracaso histórico destas tendencias onde a obra de Levine atopa o seu significado profundo, ó convertirse nun simulacro delas que procura completa-lo seu proxecto inacabado.

– **O activismo político e radical.** O punto de partida do traballo artístico de Jenny Holzer é a relación co medio e por extensión coa sociedade, coa arte da rúa (graffiti), coa arte pública (os monumentos) e co activismo político e social. Como exemplo disto está a participación, tanto de Holzer como de Kruger, en actos-happenings públicos anti-Reagan («Sign on a truck») durante a campaña electoral de 1984.

– **O uso e manipulación da linguaxe** (Cambios de significado, ambigüedade, cosificación da imaxe). A maior parte da obra de Barbara Kruger consiste na unión dunha imaxe e dun texto por medio do collage. O interese do seu traballo reside precisamente na perfecta mestura que logra con estes dous elementos. A imaxe (a fotografía) funciona como marco referencial, mentres que nos textos xoga co uso das formas idiomáticas, evidenciando por medio da ambigüedade o abuso da linguaxe en función do poder, do sexismo, etc. Tamén na obra de

Holzer a adquisición da palabra (e da frase, e do párrafo, e dos seus usos) é un medio para conseguilo enfrontamento co ámbito urbano no que se desenvolve. «Truism» (1977-79), consistía en imprimir en offset un conxunto de frases (axiomas, perogrulladas), ordeadas alfabeticamente, sobre uns papeis que logo serían pegados polas paredes da cidade. «Essays» (1979-82) eran coleccións de párrafos sobre papel de cores distintas. «Living» (1980-82) eran textos cortos sobre placas de bronce que se colocaban nos portais dos edificios. «Survival» (1983-85) eran consellos e avisos impresos sobre pegatinas. Holzer xoga coa palabra como figuración: forma estética e contido, pero sen concesións ó estilo.

Deste xeito vemos como a arte pode ser utilizada como un medio para transmitir unha voz distinta, unha visión diferente dunha realidade marxinal. A muller conseguiu, tanto na teoría como na práctica artística, acadar unha representatividade e unha independencia que lle correspondía, e que aínda se lle negan a outros grupos que soportan algún tipo de marxinalización.





EXERIA, UNHA GALEGA DO SÉCULO IV

MONTSERRAT VILA MARTÍNEZ

Lugo

A presente comunicación, lonxe de ser un traballo de investigación, é unha breve recopilación do escrito ata agora sobre Exeria, escritora galega do século IV, a quen non podemos esquencer neste Simposio sobre «Mulher e Cultura», aínda que só sexa de forma testemuñal.

A literatura latina da *Gallaecia* dos s. IV e V (que estudiaeron entre outros, A. Tranoy, M. Díaz y Díaz e López Pereira), comprende case toda a produción a favor e en contra do Priscilianismo: por un lado, o propio Prisciliano, Latronino ou Dictino, e por outro, Avito e Toribio de Astorga, Baquiario ou o mesmo historiador Orosio. Todos eles reflexan as incidencias e vaivéns da Cristianización galaica e as súas peculiaridades. Por algúns deles sabemos que xa no 255 había células cristiás en Astorga e León, ligadas, probable pero non unicamente, ó mundo da milicia. Pero abrangue tamén aquela literatura os relatos de viaxes a Terra Santa e Oriente do historiador Hidacio (sempre combativo contra o paganismo), e de Exeria. Estes relatos, referidos ó tránsito entre o s. IV e o V non nos ofrecen, sen embargo, excesivos datos sobre o propio país anque si sobre as preocupacións e a formación cultural e relixiosa dos seus protagonistas¹.

Unha destas protagonistas é Exeria. A súa vida é un misterio para os investigadores, pois non hai mais datos que os que ela mesma nos deixou no seu Itinerario, a única obra que dela se coñece.

O seu nome, que non aparece naquel Diario de viaxe, foi moi discutido. Ante as diversas posibilidades (Eucheria, Aetheria, Eteria, Egeria) aceptan hoxendía a case totalidade dos investigadores a forma Egeria, (Exeria en grafía galega normativizada), como máis segura, aínda que algúns seguen utilizando Eteria.

O mesmo sucedeu coa súa orixe: para algúns, procedía de Francia e para outros de Hispania. Actualmente case todos coinciden en que era galega, da antiga *Gallaecia*

1 F. Arias Vilas, *A Romanización de Galicia* (no prelo).

baixoimperial, moito máis extensa cá actual, baseándose nos datos do propio Itinerario así coma nunha carta que un monxe chamado Valerio nos deixou e da que falaremos máis adiante.

A personalidade da escritora hai que deducila, pois, do que nos conta de si mesma no Diario. Preséntanos a Exeria como unha muller de orixe nobre polo xeito en que era tratada na súa longa viaxe, tanto polas autoridades eclesiásticas como polos mandos do exército; así, sabemos que nos traxectos perigosos era protexida por unha garda de soldados; que a acompañaban bispos, sacerdotes e monxes; que usaba o **currus**, carruaxe reservado ó emperador ou a súa familia; que os xefes das gornicións poñían a súa disposición naves e cabalerías, é dicir toda unha chea de privilexios que só unha persoa de alto nivel social podería disfrutar². Tense sinalado que puido ter relación incluso coa familia imperial de Teodosio, tamén galaico (de **Cauca** = Coca, Segovia, entón na **Gallaecia**).

A carta que un monxe chamado Valerio do Bierzo escribiu, arredor do ano 680, ó abade Donadeus que rexía unha comunidade no mesmo Bierzo, deixóunos tamén unha testemuña bastante completa da personalidade de Exeria. Fálanos dunha muller forte, chea do espírito de Deus, que emprendeu con tódalas súas forzas unha longuíssima viaxe por todo o mundo coñecido. Ela era, continúa Valerio, unha muller intrépida, chea de ledicia, de moita coraxe e audaz, decidida, «muller de virtude co auxilio do Señor»³.

Asimesmo, na carta de Valerio é chamada «beatissima Sanctimonialis»; esto fixo pensar a moitos investigadores que se trataba dunha monxa; tese reforzada pola forma en que a propia Exeria se dirixe no seu Diario á comunidade de monxas. Mais non hai rastro de vida austera no seu Itinerario; polo contrario, disfruta de todo, viaxa ben, non critica o luxo das igrexas orientais, non practica a penitencia... Non obstante, para López Pereira⁴ hai a posibilidade de suxerir unha certa relación entre algunhas pasaxes do seu texto e as doutrinas e prácticas ascéticas priscilianistas, precisamente ás que Exeria se refire ó falar dalgunhas comunidades cristiás de Oriente.

O mais probable é que, como di a investigadora Chr. Mohrmann, Exeria fose unha muller devota, con gran formación e información bíblica, que tiña estreitas relacións cunha comunidade de monxas, aínda que non levaba unha vida ascética no sentido pleno da palabra, mais sí formando parte dun movemento ascético de intelectuais pertencentes a familias nobres, que se podía compaxinar ben coa boa vida do

2 C. Torres en *La Galicia Romana*, A Coruña 1982, p. 263-268, onde resume o exposto en «Las peregrinaciones de Galicia a Tierra Santa en el siglo V», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, X, 1955, p. 314-320.

3 Díaz y Díaz, M. C., «Valerius do Bierzo. Lettre sur la Bse Egérie. Introduction, texte et traduction», en Apéndice á edición do *Itinerarium* por P. Maraval.

4 López Pereira, J. E., *O primeiro despertar cultural de Galicia: Cultura e literatura nos séculos IV e V*, Santiago de Compostela (Universidade. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico), 1989, p. 113-115.

mundo nas vilas dos *potentiores* de Aquitania, Hispania e Italia⁵. Pode lembrarse por exemplo que no ámbito da *Gallaecia* baixoimperial, da que saíra Exeria, coñecemos as *villae* de Centroña, Nobile, Porta de Areas, Castellós, A Cigarrosa, etc.⁶

A carta de Valerio do Bierzo foi a primeira noticia que se tivo sobre Exeria e o seu Itinerario, manuscrito que foi descuberto no ano 1884 por J. F. Gamurrini en Arezzo (Italia). Trátase, pois, dun diario de viaxe que describe a peregrinación que unha muller, Exeria, fai polos Santos Lugares e máis por Exipto.

O manuscrito está incompleto, pois falta todo o principio da obra, é dicir, a viaxe desde o punto de partida ata a chegada ó val do Sinaí, o que precisamente dificulta o coñecermos a orixe de Exeria; outras lagoas afectan tamén ó final así como a algúns folios intermedios.

O que se conserva contén dúas partes:

Na primeira relátanos catro viaxes:

Peregrinación que comenza ós pés do Sinaí con volta a Xerusalén polo Mar Roxo e a terra de Gessen.

Peregrinación ó Monte Nebo.

Peregrinación a Idumea, país de Xacobe.

Peregrinación a Mesopotamia e volta a Constantinopla pasando por Tarso, Seleucia e Calcedonia⁷.

Na segunda parte describe a liturxia de Xerusalén:

As igrexas da cidade santa e os seus arredores.

O ano litúrxico coas súas festas, especialmente o ciclo pascual.

A xornada litúrxica; os oficios; o rezo dos salmos; xexún, catequese e inscrición ó catecumenado.

A organización eclesiástica: bispos, presbíteros, diáconos e clérigos⁸.

O seu relato é moi importante para o coñecemento da historia eclesiástica de Oriente, a liturxia, a xeografía, a historia da lingua latina, e incluso ten un certo valor arqueolóxico.

5 Mohrmann, Chr., «Egérie et le Monachisme», *Corona Gratiarum. Miscellanea patristica, historica et liturgica E. Dekkers O.S.B. XII lustra Complenti oblata I*, Bruges 1975, p. 163-180.

6 Foi A. Blanco Freijeiro («La villa romana en Gallaecia y su posible relación con la vida communis del priscilianismo», *Prisciliano y el priscilianismo*, Oviedo 1982, p. 57-70) que quixo ver algunha relación entre vilas tardías da Gallaecia e a doutrina priscilianista.

7 Romero Pose, U., «Exeria: Unha peregrina Galega do século IV», *Encrucillada* 13, 1979, p. 276-277.

8 *Ibidem*, p. 278.

Todo él está escrito cun estilo sinxelo, describindo a paisaxe por donde pasa, a vexetación, capelas, igrexas, mosteiros, os costumes relixiosos dos lugares que visita; todo o que vé, relátanolo cun grande espírito de observación, froito da curiosidade da que ela mesma dá fe no seu Itinerario. Como dí López Pereira «é precisamente a narración das súas experiencias e de todo o que ve en cada lugar que visita, envolto nun sinxelo estilo narrativo epistolar, moi simple e natural, o que fai da súa obra o primeiro relato de viaxes a Oriente que saíu da man dun escritor cristián»⁹ Se a isto engadimos que a autora é unha muller, o mérito todavía é maior xa que como sabemos dentro da cultura romana a actividade desenvolvida pola muller como escritora foi moi pouco numerosa, e sempre dunha forma intimista para exteriorizar os seus sentimentos ou as súas experiencias, non como obra literaria.

No Itinerario a lingua empregada é o latín do que Exeria fai, como di a investigadora italiana C. Milani, unha síntese inconsciente de tres elementos: o latín culto, o latín dos cristiáns e o latín vulgar, todo isto nun marco de filiación xenuinamente clásica¹⁰; resulta así unha lingua que debía ser a falada naquel momento, pero revestida dun certo tinte clásico.

A. Ernout, a propósito da lingua empregada por Exeria, resume dalgún modo as distintas opinións: compuxo o seu relato para facer partícipes da súa peregrinación ás súas irmás de convento que non a puideran acompañar, e escribíelles nun estilo simple, bastante monótono, abundante en fórmulas, pero ás veces non falto de pretensións literarias. Non é un texto vulgar, senón un exemplo bastante puro do latín que podía escribir en torno ó 400 unha autora que non tiña pretensións clásicas e non procuraba máis que facerse entender¹¹.

Mais recentemente, o investigador V. Väänänen no seu estudio sobre a lingua de Exeria que recolle López Pereira, di: «O *Itinerarium* non é unha obra literaria. Imaxinemos á nosa peregrina ó final dunha esgotadora xeira, anotando ás súas impresións á luz dunha lámpada e dirixíndose co pensamento ás súas distantes «sorores»: nestas condicións, para que facer esforzos retóricos, supoñendo que puidese facelos?»¹².

Esta última opinión sería, como dí López Pereira¹³, a perspectiva ideal con que habería que contemplar o Itinerario.

Este tipo de relatos de viaxes a países exóticos foron imitados posteriormente

9 López Pereira, J.E., *Op. cit.*, p. 117.

10 Milani C., «Studi sull' *Itinerarium Egeriae*. L'aspetto classico della lingua di Egeria», *Aevum* 43, 1969, p. 447.

11 Ernout, A., *Le vocabulaire de la «Peregrinatio Egeriae», (vel Aetheriae)*, *Aspects du vocabulaire Latin*, París 1954, p. 199-219.

12 Väänänen, V., *Le journal-épître d'Égérie (Itinerarium Egeriae). Étude linguistique*, Helsinki 1987, p. 14.

por outros escritores; a maioría deles sen sequera visitar o país do que falan, e algúns copiando a Exeria textualmente coma é o caso de Pedro Diácono no s. XII.

Estes relatos provocan, asimesmo, que un gran número de peregrinos viaxen a países de Oriente desde moi distintos puntos. Exeria foi o prototipo destes peregrinos. O seu *Itinerarium* deu lugar a numerosos estudos e investigacións sobre as distintas facetas que ofrece a súa obra, o que viría demostrar a importancia que esta escritora galega tivo na historia¹⁴.



¹³ López Pereira, J.E., *Op. cit.*, p. 120.

¹⁴ López Pereira, J.E., *Op. cit.*, p. 127 ss., danos unha ampla bibliografía sobre o tema exeriano.



AS MULLERES E O PRISCILIANISMO

MARÍA TERESA ESCARÍZ QUINTÁS

I. B. Carril

Para entender o que de innovador ten a doutrina priscilianista, para a condición feminina, parece necesario un percorrido polo cristianismo desde os seus primeiros tempos.

O dereito canónico exclúe ás mulleres dos ministerios eclesiásticos, así o cristianismo insérase nunha converxencia de dúas tradicións patriarcais e misóxinas: a tradición xudía e mais o mundo helenístico. A valoración da muller no Novo Testamento está en relación coa valoración feita no xudaísmo onde a muller é propiedade de home e o seu ámbito queda reducido á casa. Pero todo isto temos que velo como unha transgresión dos aspectos liberadores que o cristianismo presentaba nun primeiro momento, xa que os textos “oficiais” do Novo Testamento son produto dunha nova mentalidade androcéntrica.

En varios apócrifos¹ María Madalena ocupa un lugar importante. Concretamente no de Tomás aparece o antagonismo entre Pedro e máis ela. No *Pistis Sophia*, escrito gnóstico do século III, ten un posto importante entre os discípulos e tamén aquí é patente a hostilidade con Pedro. Posiblemente neste enfrentamento estea presente o debate existente na primitiva Igrexa sobre o papel das mulleres, que traduciría o choque entre a cultura xudaica e máis a liberación.

O Evanxeo de María reflexa mellor que ningún outro esta polémica: os outros discípulos dubidan do que esta muller conta e pon de manifesto dúas tendencias: a que defendía a autoridade de Pedro e a que reivindicaba o protagonismo da muller.

De todo isto podemos concluir que na primeira fase da actividade misional, o xudeocristianismo podería ser para as mulleres unha plataforma de liberación, pero, despois de San Paulo e tras a caída de Xerusalén, quedan fixadas as pautas que rexerán, entre outras cousas, a concepción cristiana da muller.

¹ Erbetta, *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento*, Casale Monferrato, 1982.

Con San Paulo as mulleres son as destinatarias da mensaxe cristiá e adquiren certa relevancia; de feito a sentencia “En Cristo non hai home nin muller, nin amo nin escravo” preconizaba certa igualdade.

A doutrina pouco a pouco descontextualízase xeograficamente, faise máis espiritual e choca cos valores da sociedade helenística que daba gracias por “nacer humano e non besta; home e non muller, grego e non bárbaro”. Agradecemento adoptado polos xudeus: “Bendito sexas porque non me fixeches nin xentil, nin muller, nin escravo”, que, ao parecer, se pronunciaba nas mesmas sinagogas.

Nestas comunidades primitivas vivíase en pé de igualdade, isto puido servir de atractivo a mulleres de certa posición social que non podían participar en ningunha actividade da vida pública. Sabemos, pois, polas cartas de San Paulo, que había mulleres que asumían postos de relevancia como encargadas de comunidades e exercendo labores de ensinanza (Priscilia intervén na formación de Apolo, e, co seu home Aquila, actuou de misionera en Éfeso, da diaconesa Febe).

Pero o pensamento de Paulo é desenvolvido en liña totalmente patriarcal pola tradición canónica: proliferan textos que buscan a autoridade do converso de Tarso e presentan os famosos códigos domésticos (“Mulleres sede sumisas aos vosos homes...”) textos que pretenden inculcar unha moral de signo distinto recollendo a tradición grega.

Cando aparecen as Cartas Pastorais, o proceso de institucionalización está moi avanzado: a muller debe escoitar en silencio, prohiben expresamente o ensino e ataca o Ministerio das Viúvas (única saída para que as mulleres puideran levar unha vida máis emancipada); ordena o casamento das máis novas en aberta contradición cos postulados de Paulo, que louvaba o celibato e máis a virxindade. É máis: posiblemente a pasaxe de Paulo nunha carta aos Corintios (I-14 33-b-35) “calen as mulleres nas assembleas...” sexa unha interpolación desta época, en palabra de Rafael Aguirre e Ramming². Tratábase de, baixo a autoridade de Paulo, levar ás últimas consecuencias as teorías misóxinas cunha infravaloración da muller.

A patriarcalización non se realizou, sen embargo, sen oposición. Un apócrifo do século II “Os feitos de Paulo e Tegra” presentan a unha muller, Tegra, que despois de escoitar a Paulo decide non casar —feito considerado delito— e marcha predicar. A influencia deste exemplo testemuñase cando Tertuliano conta que hai quen reivindicar a autoridade de Tegra para ensinar e bautizar³ e avisa de que o escrito onde aparecen estes feitos sén anatema.

2 Aguirre R., “Hermeneutica femenina y cristianismo” en *Iglesia Viva*. nº 126. 1986.
 REMING, “Origen del dominio masculino en la Iglesia” en *Concilium* 154. 1980.

3 De bautismo, 17.

Pero os grupos considerados eréticos seguiron a utilizar os Feitos de Paulo e Tegra e, segundo a muller ía quedando marxizada da Igrexa, o seu protagonismo aparece en grupos cristiáns disidentes, movidos, posiblemente, polos mesmos motivos que as obrigan a seguir a Xesús: Marción permitía ás mulleres que bautizasen; Montano vai acompañado de dúas mulleres: Maximilia e Priscila baseándose, curiosamente, no mesmo San Paulo. Tamén entre os gnósticos xogaron un papel importante as mulleres: Marco o Mago permitía que as mulleres celebrasen a Eucaristía⁴ e, parece ser, que nas sectas gnósticas as mulleres chegaron a ser bispos, aínda que temos que admitir que o significado de “ser bispos” non era o mesmo que nunha xerarquía de poder.

Entre nós o priscilianismo foi moi significativo neste tema.

Sobre a personalidade do líder non sabemos moito, nen onde naceu, nen onde, exactamente, empezou o seu labor, pero a el débese un movemento ascético no que se daba importancia a profecía carismática de homes e mulleres, e se estudiaban os textos heréticos e máis os apócrifos.

Os datos que posuímos proporciónaos Sulpicio Severo na súa Crónica ou Historia Sagrada escrita no ano 400, moi preto do axustizamento de Tréveris, no 385. Preséntao como un home rico, elocuente, sacrificado, vaidoso e iniciado na maxia desde moi novo. Os seus mestres son Marco de Menfis, Agapé e Helpidio.

San Xerónimo numha carta escrita no 415 desconfía dos movementos ascéticos que predicán renovacións evanxélicas en “conmixtion de sexos” e pon varios exemplos de herexes que se serviron de mulleres para anunciar os seus engaños. “En España Agapé guiou a Helpidio, unha muller a un home, e unha cega levou a un cego ao foxo”. Dá como sucesor seu a Prisciliano “que de mago foi feito bispo e ao que se xuntou Gala, non de nación, senón de nome, esta deixou herdeira doutra herexía semellante, a unha irmá que andaba dun lado para outro...” (¿Fará referencia a Exería?).

A súa doutrina estaba fundamentada en San Ambrosio (libro sobre as Virxes) e Martín de Tours, que pretendían que a castidade era virtude fundamental no cristián: o home espiritual tiña que ser célibe.

Esta concepción emparéntao cunha secta da que fala Filastrio no 390 chamado dos “abstinentes” pola abstinencia de certos alimentos, así como pola abstinencia sexual.

Ao mesmo tempo, o priscilianismo foi na época relacionado co maniqueísmo, en relación co que acabamos de decir: por un lado defendían a abstinencia, e por outro entregábanse a orxías; facían cousas diferentes das que predicaban. A castidade era a

⁴ Celia Amorós en *cristianismo y cultura di que fora iniciada á gnose pola súa nai*.

maior virtude e o matrimonio un estado imperfecto. Ambrosiaster denuncia que ademais os maniqueos atraen ás mulleres e persuádenas para faceren cousas suxas e ilícitas.

Segundo nos segue a contar Sulpicio Severo a el acudían mulleres ávidas de novidades, vacilantes na súa fe e curiosas para todo⁵. Pero realmente non era nen “a curiosidade”, eterno defecto atribuído á muller, nen a fe débil, a que as movería a seguir estas doutrinas, senón a igualdade, xa que o Espírito Santo non era nen masculino nen feminino.

A súa mensaxe diríxese indiscriminadamente a homes e mulleres, en contra do que acontecía na Igrexa oficial; as mulleres podían ocuparse de tarefas espirituais e ambos os dous sexos eran susceptibles de recibir o don carismático e debían orar xuntos. No tratado número III dísenos “Non hai nen varón, nen femia porque todos somos un en Xesucristo”⁶.

Este aspecto da súa doutrina sería tido en conta no Concilio de Zaragoza (380) onde, entre outras moitas cousas, láméntase o feito de que as mulleres fagan asistir á lectura da Biblia, nas casas de homes, cos que non teñen parentesco; que haxa virxes que tomen o velo antes de facer os corenta anos, ou que estudiasen os apócrifos⁷.

Sabemos pois, que ao seu grupo atraen sobre todo mulleres, aínda que as cousas non fosen as apuntadas por Sulpicio Severo; sabemos tamén que a súa doutrina atopou moitos adeptos en Galicia e chegou a Aquitania⁸, e López Pereira fala desta época como do despertar cultural de Galicia⁹.

Despois da morte de Prisciliano o movemento reavívase, Prisciliano convértese nun mártir e, segundo reza na crónica tantas veces aludida, a herexía invadía Galicia. De feito no concilio de Toledo, celebrado no ano 400, inténtase chamar a atención dalgúns bispos priscilianistas de Gallaecia e fai que Baquiarario escriba *De fide* no ano 415 onde di que parecía como se pertencer a rexión onde el pertencía fose sinónimo de herexe.

Pero ¿que mulleres seguían a Prisciliano?. Hai algúns nomes aque non saibamos moito deles, ao mellor porque é unha historia escrita por homes e para homes.

Sulpicio Severo dános o primeiro: Agapé, é presentada como unha dama da aristocracia que xunto co seu home Heliódio serían discípulos dun gnóstico, Marcos

5 Chronicon.

6 Tract. III ed. schepps.

7 As actas foron recollidas por Turner e Munier.

8 Os aquitanos mandaron delegados a Zaragoza.

9 LÓPEZ PEREIRA: *El primer despertar cultural de Galicia*. Ed. Biblioteca de divulgación. Universidade de Santiago. 1981.

de Menfis e a súa vez oficiarían de mestres de Prisciliano “Agapé seduce a Prisciliano, como Eva fixera con Adán”¹⁰.

Victoria Fernández-España pensa que Agapé sería o nome tomado por Eucrocía na súa conversión bautizándose coa palabra que designa en grego a terceira das virtudes cardinais¹¹.

A continuación xorden Eucrocía e Prócula, nai e filla, que por sempre irían unidas ao nome de Prisciliano. Ambas as dúas eran cristiáns. Canto a Delfidos (o seu nome emparéntase con Delfos) era pagano, profesor de retórica, cargo que abandonou, e máis avogado.

Dado que Prisciliano era un home con recursos económicos, puido ter viaxado a Burdeos e ser alí alumno de Delphidius; segundo outras fontes cando Instancio e Salviano, bispos, deciden seguir ao seu mestre a Roma, despois do concilio de Zaragoza para defender a súa causa, pasou por Aquitania, pero o bispo de Burdeos, Delfino, obrígaos a saír da cidade e son acollidos, na casa de Delfidios que posiblemente nesta época xa morrera. Chadwick pensa que non se pode negar o agradecemento a Eucrocía no canon 63. “Algúns arriscaron a súa vida polo apóstolo”¹².

Cando continúan viaxe a Roma, acompañaos Eucrocía, Prócula e un nutrido grupo de mulleres, pero escoitemos o que Sulpicio Severo pensa de tal comitiva: “a compañía era deshonesto e carente de pudor” e faise eco dunhas murmuracións que debían corre por Aquitania¹³. Prócula quedara embarazada de Prisciliano e este fixéraa abortar cunhas herbas. Nin o Papa Dámaso nin Ambrosio fixeron caso da causa Priscilianista. O séquito resultáballes, cando menos, sospeitoso.

En Milán os cartos de Eucrocía ou do mesmo Prisciliano deberon servir para o soborno e conseguen ser restablecidos nas súas igrexas. Situación que non había durar moito: asasinado o emperador Graciano, Máximo “o usurpador” fai que se convoque un sínodo en Burdeos. Alí han de acudir todos os priscilianistas.

Prisciliano debeu entender que o lugar non era o idóneo: estaba o bispo Delfino e, ademáis, as murmuracións que podían ser utilizadas en contra súa, ademáis Urbica, que comulgaba coa súa doutrina, fora lapidada por unha multitude que a acusaba de bruxa... Entón recorre a un tribunal civil. Quere ser xulgado en Tréveris.

É torturado e confesa o seu interese pola maxia, a celebración de reunións nocturnas con mulleres “disolutas”. Acusado de bruxo, é executado xunto con dous cregos (Feliciano e Armenio), co poeta cristián Latroniano así como coa rica viúva Eucrocía, que seguirá todos os seus pasos.

10 Xerónimo, un cego.

11 Fernández-España, M^a. V., “Prisciliano y sus raíces gallegas” en *Actas Congreso Prisciliano*, Ed. Cuadernos del N. O., Oviedo, 1981.

12 Chadwic, *Prisciliano de Ávila*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, páx. 61 e páx. 9.

13 Destes contos tamén se fai eco Ausonio.

No códice Mp th Q3 da biblioteca de Wurzburg, no final do terceiro tratado e despois do título do IV aparece “Iege felix Amantia” o nome está borrado, aínda que se len as letras finais.

A muller de nome “Amantia” é un personaxe misterioso do que unicamente podemos lanzar algunhas hipóteses: puido ser o nome dalgunha dona, destinataria deste códice, ou unha dama para quen foi feita a colección orixinal. Podería tratarse dunha muller coetánea de Prisciliano e que, como Eucrocía, se sentira atraída pola súa doutrina. Parece ser que o nome, tanto en masculino como en feminino, está documentado na época, polo que parece pouco probable de que fose un apelativo de Prócula.

Asociada a Prisciliano, San Xerónimo, fálanos, como xa vimos, dunha tal Gala “non de nación senón de nome”, apreciación que ben a descarta a posibilidade de que se referise a Eucrocía, e podería ser algunha daquelas mulleres que con el predicaban. Poida que fose unha Galega que o acompañase a Aquitania. Dela dísenos que tiña unha irmá “que fundou outra herexía e andaba dun lado para outro”. Sen que pretenda eu ningún cientifismo nesta afirmación parece que fai referencia a Exeria ou Eteria.

Esta muller fixo unha viaxe a Terra Santa e escribiu un libro de viaxes a outras mulleres que serían dunha comunidade da que ela formaría parte.

Percorreu o Sinaí, Mesopotamia e Palestina entre o 381-384¹⁴. Debeu ser unha muller de orixe aristocrática como se desprende do texto: era tratada en todos os lugares con deferencia e axudada polo exército cando tiña que atravesar lugares perigosos.

A súa orixe parece ser galega: na narración do encontro do bispo de Edessa¹⁵, este admírase por chegar “de extremis terris” e no século VII, Valerio do Berzo escribe un relato da viaxe para os seus cófrades no que afirma que é “da costa extrema do océano occidental”.

As datas nas que realizou a súa viaxe así como a terra da que procedía fainos pensar que puido ter relación co priscilianismo e lendo o itinerario encontramos certas concomitancias:

— Escribe a unha comunidade de Sorores “dominae venerabilis”.

— Interésase polos textos apócrifos: Fala da correspondencia entre Xesús e Abgar, cando chega a Edessa le algo do libro de Tomás e visita o santuario de Santa Tegra.

— Extráñase de que en Palestina non cumpran co xexún o sábado ou o domingo. O xexún dominical fora condenado polo concilio de Zaragoza.

¹⁴ Devos, P., “La date du voyage d’Égérie”, Anal bol 85. 1967.

¹⁵ Vid. traducción López Pereira en Ed. Xerais, 1991.

— Manifesta interese polos ascetas que inclúen homes e mulleres: admira aos monxes que viven illados en Terra Santa e fala da súa amizade coa diaconesa Marthana que dirixe unha comunidade de virxes.

Moitos dos aspectos do priscilianismo aparecen no texto e, aínda que non pretendamos afirmar nada, non descartamos a posibilidade de que se tratase dunha virxe pertencente a unha comunidade que seguía os postulados priscilianistas.

Das outras mulleres... case nada: Enenocia, viúva aquitana, que atopou a morte na represión priscilianista e máis unha tía de Ausonio que estudiara medicina e se unira ao asceticismo priscilianista.

Prisciliano e máis os seus seguidores foron obxecto de todo de estudos, convertido en mártir, primeira vítima do brazo secular, é mitificado, os teóricos do nacionalismo galego reivindicano e asocian a súa doutrina e ritos a antigas crenzas célticas.

El e máis a súa historia presentan moitos atractivos e así son obxecto de recreación literaria primeiramente por Cotarelo Valledor ao que segue Cortezón e, finalmente nunha perspectiva nova é diferente, a novela de María Xosé Queizán.

O tratamento feito das mulleres varía duns autores a outros.

Cotarelo Valledor en *Hostia*¹⁶ recolle os derradeiros momentos de Prisciliano nun drama, nun acto que se desenrola ao mencer nun día de primavera no cárcere de Tréveris.

A través do diálogo vanse debullando aspectos da doutrina priscilianista, o feminismo inherente á súa teoría fórmulase no diálogo con Latroniano (páxina 84).

As figuras centrais son Prócula e máis Prisciliano, os únicos descritos fisicamente. É unha Prócula dignificada; non podía entrar neste drama, unha Prócula lixada e difamada. Prisciliano deféndeas das murmuracións “linguas turdías luxaron a túa honra”.

A ela chama Zoe “vida”; con ela dignificada a todo o xénero feminino, levando as últimas consecuencias a igualdade que predicaba: de muller namorada, entregada completamente, el, como bispo, faina diaconesa, utilizando unha fórmula que, segundo nos conta o seu autor, foi tirada do texto latino conservado por Martigny.

De diaconesa pasa a exercer o “don carismático da profecía” que en Prisciliano incluía a homes e mulleres: Predí o futuro da herexía vinculada a Gallaecia.

É a única muller, pois Eucrocia, aquí Agapé, é unha figurante da que non se podía prescindir, xa que o seu destino ía unido ao de Prisciliano, pero pasa como una sombra pola escena.

16 A edición manexada foi a de Araceli Herrero Figueroa. Ed. do Castro, 1984.

O drama de Cortezón, no ambiente está próximo ao de Cotarelo; sen seguir tanto os datos históricos sitúa a acción en Iria Flavia, pasa por Burdeos e acaba en Tréveris¹⁷. Tamén aquí Prócula é o contrapunto de Prisciliano, pero o retrato dista bastante do feito na obra de Cotarelo. É presentada como unha dama rica, aventureira e seductora.

Facendo caso ás murmuracións da Historia Sagrada de Sulpicio Severo, fai que Prócula pida a Prisciliano, que a preñe, ao que o home responde que iso é un grave pecado. Velaí de novo a muller tentación, como unha mímese da narración bíblica de Adán e Eva. De novo a sensatez masculina ameazada pola insensatez feminina.

Amantia de María Xosé Queizán¹⁸ só ten en común cos dramas anteriores a utilización do priscilianismo como pretexto para os seus fins: facer unha novela feminista e nacionalista. No apéndice confesa as súas intencións: ela quería facer un libro “sobre mulleres galegas que tivesen deixado pegada na historia” (páx. 219).

Prisciliano pasa a un segundo plano, non interesa o seu protagonismo, aínda que é unha peza fundamental da novela. As protagonistas son *Amantia* e máis *Exeria* e a acción xira entornando a vida cotiá dun grupo de mulleres pertencentes a unha clase aristocrática, pero solidarias co seu pobo, son mulleres cultas, inquietas, que se senten atraídas polo priscilianismo..

A escolla deste momento histórico responde a actitude positiva da doutrina priscilianista canto ao papel da muller na sociedade e, ao mesmo tempo, priscilianismo-nacionalismo era unha asociación que arrincaba de Murguía aínda que na novela a máis nacionalista —*Amantia*— era a menos priscilianista.

Prócula perde todo protagonismo, quizá por Aquitana, e non é máis que unha figurante necesaria, xoga o mesmo papel que o resto dos que aparecían pola finca de Eucrocía.

Aínda que toma moitos rasgos destas mulleres da historia non pretende facer personaxes históricos totalmente, senón que utiliza o que lle convén para a súa versión: Gala¹⁹ acompaña a Prisciliano a Aquitania e é a profeta.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, R., “La mujer en el cristianismo primitivo” en *Mujer y Cristianismo. Iglesia Viva*. nº 126, nov. dic. 1986.

Amorós, C., “Cristianismo patriarcal”. Rev. *Iglesia Viva*, nº 126, nov. dic. 1986.

Blanco, C., *Literatura galega de muller*. Ed. Xerais. Vigo. 1991.

17 Cortezón, D., *Prisciliano, drama histórico*, Vigo, 1970.

18 Queizán, M. X., *Amantia*, Ed. Xerais, 1984.

19 Quizá recolla o escrito por San Xerónimo.

Cotarelo Valledor, A., "Hostia" en *Teatro histórico e mariñeiro*, Edición de Aracéli Herrero Figueroa, Ed. do Castro, A Coruña, 1984.

Cortezón, D., *Prisciliano. Drama histórico*, Ed. Vigo, 1970.

Chadwick, H., *Prisciliano de Ávila*, Col. Boreal, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1977.

Labriolle e outros, *Historia de la Iglesia*, Vol III, IV. Valencia, 1975.

López Pereira, J. E., *El primer despertar cultural de Galicia*, Ed. Universidade de Santiago, 1989.

— "Prisciliano relación literaria de Armando Cotarelo", *Grial*, nº 98, 1987, páx. 219-228.

— "Prisciliano e o seo entorno na visión literaria de tres galegos", *Agália*, nº 7, 1986, páx. 261-273.

— Traducción *Exeria, Viaxe a Terra Santa*, Ed. Xerais, Vigo, 1991.

Menéndez Pelayo, "Opúsculos de Prisciliano y modernas publicaciones en torno a su doctrina", *Obras completas II*, Madrid, 1917.

"Prisciliano y Priscilianismo", *Actas Seminario sobre Prisciliano*, Ed. Monografías Cuadernos del N. O. Oviedo, 1982.

Queizán, M. X., *Amantia*, Ed. Xerais, Vigo, 1984.

— "Precisións aos comentarios sobre Amantia", *Agália*, 1986, nº 8.

Reming, "Origen del dominio masculino en la Iglesia" en *Concilium*, nº 154, abril, 1980. Ed. Madrid. 1980.

Romero Pose, U., "Un novo estudio sobre Prisciliano", *Encrucillada*, nº 4., set.-oct. 1977.

— "Prisciliano a debate. Reseña crítica sobre o seminario sobre Prisciliano". *Encrucillada*, nº 24, set.-oct. 1981.

— "Estado actual sobre da investigación sobre Prisciliano", *Encrucillada*, Mar.-abr. 1979.

— "Exeria unha peregrina galega do século IV", *Encrucillada*, nº 13, maio-xunio 1979.

Sánchez Dragó, "Gárgoris y Habidis", *Historia Mágica de España*, vol. II. Ed. Hiperión, 1981, 3.

Varias coordenadas por X. L. Barreiro Barreiro, *O pensamento galego na historia*, O referido a Prisciliano: X. C. Carballido e Uxio Romero Pose.



LA MUJER MEDIEVAL EN LA FAMILIA CAMPESINA BERCIANA

M^a DEL CARMEN RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

Universidade de Santiago

Uno de los temas de mayor actualidad en los últimos años, dentro del campo de la H^a Social, es, sin duda, el tema de la mujer. Los numerosos coloquios, debates y publicaciones que se han sucedido en estas últimas fechas en torno a la mujer, son buena prueba del interés que reviste este tema en la historiografía actual. Así se puso de manifiesto en 1984 en el coloquio hispano-francés celebrado en Madrid sobre *La condición de la mujer en la Edad Media*, cuyas reflexiones finales se deben al profesor Georges Duby¹. Para la historiografía marxista la mujer como clase marginada y explotada, dentro del conjunto social, es también objeto preferente de su atención.

Dentro de este panorama de la Historia social me propongo realizar un acercamiento al tema, a través del papel que la mujer berciana ha representado en el seno de la familia campesina.

El marco espacial y cronológico al que me ceñiré viene determinado por las fuentes documentales utilizadas. Se trata de la documentación del monasterio berciano de San Andrés de Espinareda, del siglo XV, conservada en el Archivo Histórico Nacional, en la que se contiene información precisa y de un gran interés sobre diferentes temas de Historia Social.

El trabajo, como queda expresado en el título, se centrará en el estudio de la mujer campesina. No cave duda de que, como dice Reyna Pastor, la historia de la mujer varía según pertenezca a una u otra clase. La mujer noble gozaba de una situación privilegiada no sólo desde el punto de vista económico sino también social².

La historia de la mujer no debe ser tratada de forma aislada. Es, en palabras de

¹ Duby, G., *La condición de la mujer en la Edad Media*, Universidad Complutense, Madrid, 1986

² Pastor, R., "Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista". *La condición de la mujer... ob. cit.* p. 187.

Duby, ineficaz separar su historia de la del hombre, y ha de estudiarse en su conjunto, dentro de la familia, que es el fundamento de la organización social feudal y en la globalidad de un conjunto social en que se encuentra inmersa³.

La familia constituye la célula básica de convivencia dentro de la comunidad aldeana.

La imagen que se desprende de la documentación del siglo XV es la de que nos hallamos ante un tipo de familia nuclear, es decir la integrada por padres e hijos; tipo de familia que parece generalizado en Europa Occidental al menos desde el siglo XI⁴.

La consolidación de la familia conyugal en territorio del dominio de San Andrés, es un hecho evidente que podemos constatar a través de los contratos agrarios, pues lo más frecuente es que los bienes se cedan al matrimonio o a varios matrimonios, especificándose siempre en estos casos los nombres de las distintas parejas⁵. La presencia constante de algunos cónyuges asumiendo conjuntamente la titularidad de la explotación cedida, así como el otorgamiento del marido o de la mujer y de ningún otro pariente para actuar en diversas citaciones jurídicas, confirmaría la estructura familiar de tipo nuclear⁶.

De hecho, no sólo en los contratos de foro observamos este tipo de familia, sino también a través de contratos colectivos, como el fuero de Vega, donde la familia aparece identificada con el solar, en este caso denominado plaza, de ahí el nombre de placieros que reciben sus habitantes, asumiendo la titularidad de la misma el cabeza de familia, es decir el marido⁷.

El núcleo central de esta familia lo constituye la pareja que puede aparecer conviviendo sin ninguna atadura de carácter jurídico, si bien lo frecuente es que aparezcan unidos por el vínculo del matrimonio⁸. Aunque no descartamos la presencia de matrimonios endogámicos en ciertas comunidades de montaña como el Valle de Fornela, opinamos que en la mayoría de los casos el matrimonio campesino fue un

³ Duby, G., "Conclusion et orientations de recherche". *La condición de la mujer...* ob. cit., p. 159.

⁴ Fossier, R., "La era feudal (Siglos XI-XIII)" *Historia de la familia*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 378 y ss. Fossier, R., *La infancia de Europa. Aspectos económicos y sociales*, Barcelona, Labor 1984, vol 2, pp. 753-756. Véase también García de Cortázar J. A., *La sociedad rural en la España medieval*, ob. cit. pp. 77-78.

⁵ AHN. Espinareda, Cód 4934, fol. 63v. 64; Cod. 349 pp 1, 1v; 13; Carp. 854, n° 9...

⁶ Así lo ha observado también M^a Luz Ríos en Galicia en el siglo XIII. "La familia campesina a través de los contratos agrarios forales en la Galicia del siglo XIII", *Parentesco, familia y matrimonio en la historia de Galicia*, Santiago, Tórculo, 1988, p. 45.

⁷ *Gol Fernández, Johan Alfonso, Alfonso Gonçalez, Fernad Alfonso de Sorveyra, Johan Conplido, Johan Miguelez... et los otros que con vosco quisieren seer ata duzento plaçieros...* AHN. Clero, Espinareda, Carp. 839, n° 18.

⁸ Pastor, R., "Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista". *La condición de la mujer en la E. Media*. Madrid, Universidad Complutense, 1986, pp. 196-197.

matrimonio exogámico, realizado mediante la atracción, vigilada por los parientes a fin de evitar cualquier desastre material o moral, una elección y por tanto un consentimiento⁹.

Sólo de forma excepcional la documentación nos ofrece dos testimonios sobre matrimonios concertados entre familias. Se trata en un caso del juez Juan Pérez que pide para casar con su hermano a Fernando de la Peral morador en Sésamo la mano de su hija¹⁰, aunque a la larga se llega a una situación conflictiva por el rechazo del marido hacia su mujer. El segundo matrimonio concertado es el de la sobrina del prior del monasterio de San Andrés¹¹, al que nos referiremos más adelante.

El matrimonio concertado se solía hacer entre miembros de la aristocracia para asegurar la pureza de sangre y la integridad de los bienes. Como sabemos, la Iglesia rechaza este tipo de matrimonio endogámico prohibiendo las uniones hasta el séptimo grado de parentesco¹².

Con estas disposiciones la Iglesia pretendía evitar las uniones incestuosas que no sólo eran frecuentes entre la aristocracia sino también entre los habitantes de comunidades rurales de zona de montaña con escasas posibilidades de relaciones e intercambio con el exterior.

No sabemos con que frecuencia el tipo de matrimonio endogámico se realizaba en nuestra zona, pero sí que por propia decisión, algunas personas ya comprometidas en matrimonio, al conocer sus lazos de parentesco rompían su compromiso. Sirva como ejemplo:

... *Alvaro Perez morador en la Vega de Langre conosco e otorgo que por quanto vos Mayor Fernandez que estades presente e yo avemos deudo de parentesco para que vos non podades ser mi mojer ni yo vestro marido por ende que si algunas palabras se pasaron entre mi e vos, que yo las do por ningunas e vos do por libre e por quita...*¹³.

El matrimonio no sólo era un acto social o religioso. El matrimonio era también un compromiso económico. Los esponsales no eran sino el compromiso formal por parte de los contrayentes de constituir rentas recíprocas. Por una parte la dote que

⁹ Fossier, R., *Historia del campesinado en el occidente medieval*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 25.

¹⁰ ... *Estando presente Juan Perez juez en el dicho lugar (de Sésamo) pareşio Fernando de la Peral morador en el dicho lugar e dixo quel dicho Juan Pérez lle demandaba su fija para casar con su hermano Fernando.* AHN. Espinareda, Cód. 361B, fol. 134.

¹¹ AHN. Espinareda, Cód. 360B. pp. 116v. 117.

¹² Bresc, H., "La Europa de las ciudades y los campos", *H^o de la familia*, ob. cit. p. 405.

Fossier, R., *Historia del campesinado...* ob. cit. p. 148.

Pastor, R., "Acerca de familias y parentesco", *Parentesco, familia y matrimonio*, ob. cit. p. 11.

¹³ AHN. Espinareda, Cód. 4967, fol. 120.

aportaba la hija, y por otra la donación que el esposo otorgaba a la esposa de sus bienes, que se conoce como arras¹⁴.

Poseemos un ejemplo muy significativo sobre esponsales que expondremos a continuación. Se trata del compromiso de boda de la sobrina del prior del monasterio de San Andrés con Lope Sánchez. El prior y el padre de la futura esposa proporcionan una serie de bienes (dote) al matrimonio. Se especifica que en caso de que se efectúe la boda, los gastos de la fiesta corren a cargo del novio *...queriendo faser su boda, del dicho prior e Fernando de Robres y Juan Marques conbiden a sus amigos para la boda e quel dicho Lope Sanchez ponga todo el gasto honrradamente*¹⁵. El novio se compromete a casarse con la mujer, una vez comprobado que no existía impedimento por parentesco¹⁶. Si se rompía el compromiso, había que pagar una multa de 10.000 mrvs. para el obispo y 5.000 mrvs. para la otra parte.

La cuantía de la dote dependía de la condición económica de la familia. Así nos encontramos, por ejemplo, con casos como el de Alfonso de Praceres que da en dote a su hija Leonor una parte considerable de bienes: la herencia de Fabero, la casa de Vega, 4 armentíos, una docena de puercos y cabras, una saya de Palencia, tres cabezales, un par de sábanas y otro ajuar doméstico¹⁷. A su vez Fernando de Robres aporta a su matrimonio con Leonor en concepto de arras una serie de bienes raíces, casa, huerto, viña... y una cantidad en metálico de 1.000 maravedís.

Pero la situación evidentemente no era la misma para todas las parejas. Algunas emprendían la nueva vida con dotes más insignificantes y a falta de los padres eran los hermanos o los abuelos los que otorgaban la dote correspondiente. Así, por ejemplo, Lope Chamorro y su mujer dan a su nieta para que se case con Ares de la Fonte la mitad de su bodega con su cortina a condición de que edifique una casa, y una vez hecha les den la mitad de la bodega y la casa para que Lope Chamorro pueda vivir hasta su muerte¹⁸. Las mujeres de la nobleza o de la burguesía gallega más acomodada, cuando no tienen la dote necesaria para conseguir un “buen” marido, eligen el convento; las mujeres de condición social inferior tenían soluciones menos gratificantes: el trabajo como criadas y la prostitución¹⁹.

¹⁴ *Ares de Lumeras se obligo como fiador de Pedro de Texedo por las arras de Aldara, esposa del dicho Pedro de Texedo a uso e costumbre et Fuero de Leon...* AHN. Espinareda, Cód. 361B, fol. 160v. La concesión de dote y de viudedad se establece como norma en casi todas las regiones de Europa a partir del s. XII. Fossier, “La era feudal”, *Historia de la familia*, Alianza, ob. cit. p. 383.

¹⁵ AHN. Espinareda, Cód. 360B pp. 116v. 117.

¹⁶ *Logo el dicho Fernando de Robres e el dicho Lope Sanchez fecieron compromiso e compromisaron ambos e dos. El dicho Lope Sanchez non se fallando deudo con la dicha Yssabel fija del dicho Fernando de Robres que el casase con ellas e el dicho Fernando de Robres ge la dese...* AHN. Espinareda, Cód. 360B, pp. 116v. 117.

¹⁷ AHN. Espinareda, Cód. 4967 p. 86.

¹⁸ AHN. Espinareda, Cód. 4967, p. 90.

¹⁹ Pallares Méndez, M^a C.: “Las mujeres en la sociedad gallega bajomedieval”, R. Pastor (Comp.), *Relaciones de poder, de producción y de parentesco en las edades Media y Moderna. Aproximación a su*

Los bienes que pertenecían a la mujer, en concepto de dote o herencia, en caso de fallecimiento de ésta, retornaban a su familia. Los hermanos o parientes más allegados reclamaban al marido la devolución de ese patrimonio, quedando registrada ante notario con un documento jurídico que legalizaba dicha operación. Sirva como ejemplo la carta en la que Pedro Nuñez, en 1487, reconoce que recibió de Gonzalo García, su cuñado, los bienes que pertenecían a su hermana Aldonza²⁰.

La pareja y, sobre todo, cuando se establece entre ellos lazos conyugales, constituyen el síntoma más claro de la existencia de familia nuclear. El objetivo será ahora ver el rol que desempeña la mujer, sin olvidar al resto de los componentes familiares.

Dentro del núcleo familiar, la autoridad recae en el varón. A pesar de que en los contratos agrarios, foros, arriendos... ambos cónyuges aparecen como titulares, la situación de la mujer dentro de la familia no está en un plano de igualdad respecto al hombre.

Sin embargo el papel de la mujer como cónyuge tiene más importancia de hecho que la del marido en el terreno familiar. La esposa está destinada a procrear y criar a sus hijos, siendo la maternidad el fin primordial dentro del matrimonio²¹. Pero sus funciones no se limitan a ser madre y al cuidado de la casa. La mujer campesina, como su esposo, desempeña además una serie de trabajos fuera del hogar ligados principalmente a las tareas agrícolas, recogida de la cosecha, siega, vendimia, o ganaderas siempre que fuera necesario²².

El importante papel que desempeña la mujer en el grupo familiar, no parece corresponderse con la actitud de sumisión y de clara inferioridad con respecto a su marido.

La sumisión y obediencia a su marido lleva a la mujer de Alfonso Canadero a ser cómplice de él en un robo de harina y así lo hace constar ella: *e la dicha su moger dexo que se ella fuera con el que era obligada de yr porque era su marido e ge lo mandara e que pedia perdon a la justicia*.²³

Su actitud personal ante diferentes aspectos de la vida cotidiana, su comportamiento sexual y moral están mediatizados y bajo un estricto control por parte del

problemática C.S.I.C. Madrid, 1990, pp. 351-375. Pedro del Valado, morador en Ponferrada reconoce que recibió de Diego Gómez, clérigo, toda la dote que había de darle por el casamiento con su criada. A.H.N. Códices, Espinareda, Cód. 361B, fol. 100.

²⁰ AHN, Espinareda, Cód. 4967 p. 207.

²¹ Pastor, R., "Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista", *La candición de la mujer en la Edad Media*, Universidad Complutense, 1986, p. 192.

²² ... *andando segando este testigo e su moger en un hero de pan e que andaba el dicho Alfonso Terron e su moger segando en otro...* AHN, Espinareda, Cód. 360B. pp. 104, 104v.

²³ AHN, Espinareda, Cód. 350B, fol. 31v.

varón, que se convierte en juez censorador y al mismo tiempo en defensor de la honorabilidad de su esposa —en la medida en la que él se considere deshonrado— ante los tribunales de justicia. Alfonso Fernández morador en Cacabelos perdona a su mujer todo el mal que le hizo... *fasta este presente dia... e que la dicha mi moger de aqui adelante guardara toda mi honrra e suya como manda dios e la madre Santa Iglesia e non me herrara mas, en otro tal caso e se sobre este dicho perdon que asi le doy fose probado e yo la fallara en adulterio con otra persona alguna que este echado con ella de dia o de noche como moger... se lo tal fora provado quel dicho perdon non le valga... e yo la pueda castigar como derecho devo...*²⁴.

Es muy significativo que a través de la documentación conozcamos varios casos de mujeres que han sido repudiadas y nunca el caso contrario²⁵. En ocasiones el varón repudiaba a su pareja amparándose en los males y deshonras que ésta le había ocasionado, actitud que toma, por ejemplo, Gonzalo Garrido al que vemos repudiar a su mujer María *por todos los errores, males, daños y deshonrras que le había hecho hasta hoy*²⁶. Pero, en otras ocasiones, la mujer es rechazada sin que se alegue motivo alguno²⁷.

Ante este tipo de actitudes la mujer podía contar con el apoyo de los hombres pertenecientes a su familia²⁸, sin que esto suponga una revalorización de la mujer en el seno de su propia familia. La condición de inferioridad se pone de manifiesto en las responsabilidades contraídas por su familia respecto al cónyuge al que ha sido destinada. Así, Lope y Pedro Abella moradores en Villar de Otero se obligan por su hermana, mujer de Juan Capelo *para que lle sea bona e lle non sea danosa*, comprometiéndose, asimismo, a responder con sus bienes de los daños materiales que ésta pudiera ocasionarle²⁹.

Una prueba más de la posición dominante del varón respecto a la mujer se observa en las separaciones que podríamos denominar de “mutuo acuerdo”. Las

²⁴ AHN, Espinareda, Cod. 350B, pp. 59v, 60.

²⁵ “Asimismo, si la esposa va a acusar a su marido de adulterio, debe tratar al hombre como trata a las mujeres y romper esa unión mancillada. Pero de hecho, ¿donde se ha visto a las mujeres pedir justicia al obispo para que las libre de sus esposos? La iniciativa procede siempre de los varones...” DUBY, G., “El matrimonio según Bourchard”, *El caballero, la mujer y el cura*, Taurus, Madrid, 1984, p. 64.

²⁶ AHN, Espinareda, Cód. 4967, p. 117.

²⁷ *Fernan Lopez dijo que daba por libre a su mujer para que hiciese con su cuerpo y bienes lo que quisiese.* AHN, cód. 4967, p. 93. *Alvoro Gonzalez dio por quita a Maria Mendez su compañera que fue encargando al padre de ella... que la catase casamiento...* AHN, Espinareda, Cód. 4967, fol. 133.

²⁸ Ante el rechazo que hace Fernando Pérez de su mujer a la que llega a expulsar de su casa, el padre de esta pide explicaciones por la expulsión y alega que su hija estaba dispuesta a *faser lo que su marido demandase*. AHN, Espinareda, Cód. 361B, fol. 134.

²⁹ *Se obligaron por su hermana... que le sea bona e non lle sea danosa e si alguna cosa lle sacar de su casa para vender o en otra manera cualquier sen su mandato nos e cadauno de nos se lo paguemos...* AHN, Espinareda, Cód. 4967, p. 119.

concesiones de libertad que supone el fin del vínculo, que la mujer haga con su cuerpo y bienes lo que quiera³⁰ son otorgados siempre por el hombre, arrogándose el derecho a tal concesión y en definitiva a la disolución de la pareja. Si estos hechos llegaban a producirse, podemos suponer que la mujer tenía dos opciones: o reintegrarse en la casa de sus padres o parientes o bien reanudar nueva vida de pareja³¹.

Posición diferente era la de las viudas, ya que éstas asumían la titularidad de cabeza de familia con lo que ello llevaba implícito de responsabilidad familiar, conservación y administración del patrimonio, e incluso responsabilidad colectiva, pues había de participar como cualquier otro cabeza de familia en las distintas actividades concejiles. Una de estas actividades estaba ligada a la ganadería, de gran importancia económica en las comunidades de montaña. Los vecinos tenían que turnarse para llevar a las brañas —pastos de altura— al conjunto de ganado de la comunidad, constituyendo las llamadas veceras del concejo.

Así vemos como Teresa, viuda de Diego Prieto lleva la *vecera* del concejo de Sancedo, lo que suponía el cuidado del ganado de sus vecinos en las brañas del lugar³². Las viudas asumen también la defensa de su honor a diferencia de las solteras o casadas que disponían siempre de varón —padre, hermanos o marido— que las protegían jurídicamente. Esto es lo que apreciamos a través de la documentación. Sirva como ejemplo la viuda de Diego Abad, que se querrela ante el prior del monasterio contra un vecino de Favero que le deshona: *...como yasiendo ella de noche en su cama, fora el dicho Alfonso Rodriguez por la deshonnar e forciar e la arrastrara e maltrata*³³.

La familia se completa con la aparición de los hijos; recordemos que en teoría el fin primordial del matrimonio era la procreación. El papel que los hijos desempeñan en el conjunto familiar aparece muy desdibujado en nuestras fuentes. El protagonismo familiar correspondía a la pareja, en tanto que los hijos se veían relegados a un plano secundario hasta su emancipación y salida del marco familiar. Lo que si observamos es una gran preocupación por la protección de los niños en caso de horfandad. En estos casos el juez nombraba a unos tutores si era posible entre los miembros de la familia³⁴, que se encargarán de la protección, no sólo de sus personas sino también de sus bienes, de los que debían responder en el momento de su mayoría de edad³⁵.

³⁰ AHN, Espinareda, Cód. 4967, p. 93.

³¹ AHN, Espinareda, Cód. 4967, fol. 33.

³² AHN, Espinareda, Cód. 350B, fol. 25, 25v.

³³ AHN, Espinareda, Cód. 360B, fol. 43.

³⁴ *Juan Alfonso... dixo que requeria a requerio a Alfon del Reguero escusador por Diego Ares, juez, que posiese a su sobrino Pedro... e a todos sus bienes en poder de tutores como devia de derecho...* AHN, Espinareda, Cód. 361B, fols. 143v. 144.

³⁵ AHN, Espinareda, Cód. 361B, fols. 136, 136v.; Cód. 360B, p. 65.

Otro aspecto interesante lo constituye las relaciones establecidas entre hermanos de distinto sexo. La diferencia que existe entre ellos viene ya marcada desde el momento de su nacimiento. Como dice Fossier “la alegría era mayor cuando nacían niños, lo que se traducían en una mejor atención a sus cuidados y por tanto en mayores posibilidades de supervivencia”³⁶. La niña estaba abocada al matrimonio y su educación se encaminaba claramente a una actitud de sumisión respecto al varón, que se iniciaba en el seno de su familia y continuaba después con su pareja. Los hermanos, en caso de fallecimiento del padre, asumen la responsabilidad del futuro de sus hermanas, y son por tanto, los encargados de conceder la dote en caso de matrimonio, velar por el cuidado de su patrimonio³⁷ y de su propia persona. Es lógica por tanto la actitud de Alvaro Montero que, en nombre de su hermana Teresa *dio queso a Fernando de Robres juez, de Nuno del Vale... que un día que jasiendo la dicha Treysa de noche en su casa en el Vale entrara e la abofeteara e desonrara... que pedia comprimento de justicia...*³⁸.

También hemos de recordar el papel importante que tiene la relación tío-sobrino a lo largo de la Edad Media. Ante la ausencia del padre, el hermano de la madre asume las competencias de éste³⁹.

Asimismo, las mujeres viudas sin descendencia pueden adoptar, y de hecho lo hacen, a algún sobrino como hijo y legítimo heredero, a cambio de una serie de servicios durante su vida⁴⁰. Son frecuentes también las donaciones de bienes efectuadas por tíos o sobrinos o incluso abuelos a nietos, lo que demuestra la existencia de lazos estrechos entre ellos⁴¹.

Los vínculos familiares suponen corresponsabilidad ante la ley, y como hemos visto, los parientes intervenían en caso de deshonra o incumplimiento de esponsales, pero cuando la familia aparece más apiñada es en los casos de venganza por homicidio. En estos casos, los parientes del muerto sin discriminación de sexo, participan en la enemistad o en el perdón del homicida⁴².

³⁶ Fossier, R., *Historia del campesinado...* ob. cit. p. 30

³⁷ Así podemos observar como Pedro Nuñez recibe de su cuñado los bienes que quedaron de su hermana fallecida. AHN, Espinareda, Cód. 4967, p. 207.

³⁸ AHN, Espinareda, Cód.360B, p.136.

³⁹ Fossier, R., *Hª del campesinado...* ob. cit. p. 31.

⁴⁰ María Fernández viuda de Pedro Leal *toma e recibe por su hijo legítimo heredero en todos sus bienes a su sobrino Garcia Lopez*, con la condición de que la mantenga en su vida. AHN, Espinareda, Cód.4967, p. 107 y Cód. 4967 pp. 206-207.

⁴¹ Alvar Fernández morador en Sancedo dona a su nieto Alfonsín *una casa en la costa con su corral... para que el día de difuntos posga mesa de pan y vino encima de la fosa de su padre para que coman los de por Dios*. AHN, Espinareda, Cód.4967, p. 100.

⁴² Carle, Mª Carmen y otros, *La sociedad hispano-medieval. Sus estructuras*, Barcelona, Gedisa, 1984, pp. 32-33.

Son varios los ejemplos que la documentación nos ofrece sobre este aspecto, permitiéndonos observar que en la localidad de San Juan de la Mata la viuda, hijas, nueras, nietas, yernos, hermana y otros parientes de Juan Chamorro perdonan a los que han causado la muerte de éste; también dos vecinos de Castellanos otorgan el perdón por la muerte de su hermano⁴³. En ninguno de estos casos se indican las razones de estos crímenes. Por ello, resulta más interesante el caso del homicidio de Alvar de Moreda a manos de Diego Pérez notario. Sabemos que este último ha manifestado una actitud claramente agresiva en Moreda usurpando por la fuerza los bienes y rentas pertenecientes al convento de San Andrés⁴⁴ y actuando de forma violenta contra los vasallos de este monasterio, llegando hasta el asesinato. Posteriormente, tanto Velasquita, madre de Alvar de Moreda, ya viuda, como su primo Nuño conceden el perdón al homicida y a sus hijos⁴⁵.

Para terminar y a modo de conclusión he de señalar que la imagen de la mujer campesina berciana que se desprende a través de la documentación, es la de sometida, humillada y a veces violentada por el hombre, aunque también amada y respetada dentro de los límites de una sociedad machista. Su situación no difiere esencialmente de la de la mujer campesina gallega o castellana que a juzgar por las investigaciones realizadas atravesaba por similares circunstancias.

⁴³ AHN, Espinareda, Cód.4967, p. 79 y Cód. 4967 p. 200.

⁴⁴ AHN, Espinareda, Cód.4967, fol. 86v. y 87.

⁴⁵ AHN, Espinareda, Cód.4967, fols. 87 y 88.



LA FORMACIÓN DE LA MUJER COMO MADRE A COMIENZOS DEL SIGLO XX

R. CLARA REVUELTA GUERRERO

E.U.P.E.G.B. Universidade de Valladolid

Acerca del tema «la mujer como madre» nos ocupamos en una comunicación que presentamos al *VI Coloquio Nacional de Historia de la Educación*, celebrado también en Santiago de Compostela, en Septiembre de 1990. Allí contemplábamos la imagen que de la mujer-madre transmitió la Iglesia de la Alta Restauración española, a través de la práctica de la predicación pastoral. Al considerar esa imagen, incidíamos también en las «clases de madres» (buenas, malas, cristianas, liberales, ...) y en el ideal de la misma. Es decir, el tema formaba parte de lo que se puede considerar «educación moral difusa» de la mujer, ejercida por un Aparato Ideológico de Estado —la Iglesia—. Ahora, al retomar de nuevo el tema de la formación de la mujer-madre, lo hacemos fundamentalmente incidiendo en la formación intelectual, ejercida ya de forma difusa, ya de forma sistemática.

El Movimiento Higienista y el desarrollo de la Medicina Social van a tener, en las primeras décadas del siglo XX, repercusiones significativas en el campo de la formación de la mujer desde distintas perspectivas: va a regular una función social, desarrollada hasta entonces libremente por muchas mujeres de clase humilde que necesitan aportar algo al peculio familiar: la de las nodrizas y númerys; va a abrir a la mujer un campo profesional no desempeñado por ella hasta entonces: la enfermería y la asistencia social; pero fundamentalmente va a mejorar la formación de la mujer-madre.

En Europa, concretamente en Francia, el Dr. Calmette será el primero que tuvo la idea de enviar «monitores de higiene» por las casas de Lille (sustituyendo a las «damas protectoras»), a las que sucedieron las «visitadoras de higiene social». Este nuevo «funcionariado» tuvo su primera escuela de formación en París, en 1903¹. De

¹ Corbin, A. y Perrot, M., «Entre bastidores», en *Historia de la vida privada*. T. 4: «De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial», Madrid, Taurus, 1989. (1ª edición en francés, 1987). Pág. 607.

paso, el desarrollo de esta labor social va a repercutir en la formación de la mujer como madre.

Pero si respecto de la situación anterior la labor desarrollada por estas mujeres (monitoras de higiene) era importante, no era suficiente para los fines del Movimiento Higienista: erradicar lo que la miseria comporta de suciedad y de «caldo de cultivo» de enfermedades infecciosas y epidémicas.

Otro paso más en el camino de la formación de la mujer-madre lo constituyen los «cursos para la formación de maestras de enseñanza para mujeres de su casa», que se desarrollaban también en París en la «Escuela Superior» de la mujer casera, por los años 1910 y 1911 y que se presentan como el currículum de una nueva carrera para la mujer. Del 1 de Octubre de 1907 data la primera *Escuela de Niñeras* que existió en Francia, creada por la «Nueva obra de las Casas-cunas parisienses», por iniciativa de la Sra. León Levy. Pocos años después (1911) se funda el *Instituto de Puericultura* por el Dr. Variot que era Médico de la Inclusa de París, y patrono también de la Escuela de Niñeras, con la ayuda del Ayuntamiento de París y del Departamento del Sena (Diputación). En este Instituto se cultivaría y enseñaría Puericultura.

En Inglaterra, en 1908, existían *escuelas nocturnas para la mujer*, entre las que se distinguían las de comercio «por su gran aplicación práctica»². Pero también existían «*escuelas de economía doméstica*» que comprendían:

«1º Clases de cocina, ... preparación de los alimentos, estudiando las transformaciones químicas que estos sufren y las más convenientes para la asimilación de los mismos. Estudian el régimen alimenticio más apropiado á [sic] las necesidades de la familia y de acuerdo con las leyes de la Higiene. Hacen después un presupuesto detallado del gasto que precisa la alimentación de la familia, según sus miembros en un régimen vegetariano, y en otro que no lo sea, explicando las ventajas de ambos, para la mejor conservación de las fuerzas físicas.

2º Aprendizaje de las labores domésticas...»³.

La situación de la formación de la mujer en Inglaterra contrasta con la de la mujer en España, donde:

«...no la ilumina ningún conocimiento anterior y ordenado que debió adquirir en la escuela; ésta sólo puso en sus manos armas inútiles: bordados y encajes que robaron el tiempo al estudio de la Higiene, para cuando madres cuidar á [sic] sus hijos;...»⁴.

2 Maeztu, M^a de, *La pedagogía en Londres y las escuelas de párvulos*, Bilbao, 1910, Pág. 8.

3 *Ibidem*, Pág. 9.

4 *Ibidem*, Pág. 9.

Parece ser que en Inglaterra destacaba, por esta época, la ciudad de Manchéster, existiendo en ella «ocho escuelas nocturnas de economía doméstica»; preocupándose de formar a la mujer ya desde niña acerca de los cuidados a prodigar a los niños pequeños, modos de fajarlos y atenderlos, etc⁵.

También existió en Manchéster una *Escuela de Madres*, abierta en 1911 con el fin de facilitar a las mujeres del pueblo los conocimientos necesarios para cuidar de los niños y contribuir así a la reducción de la mortalidad infantil, muy elevada en los barrios populosos de la ciudad.

En el LONDON COUNTY, y sostenidas por el LONDON COUNTY COUNCIL, existían a comienzos de siglo escuelas para niños pobres (Board school), inspiradas en:

«la necesidad de solear el cuerpo y dar pureza á [sic] la sangre para conseguir más fuerza en el sistema nervioso cerebral;»⁶.

Pues bien, cada «cinco ó [sic] seis» de estas escuelas:

«poseen una de economía doméstica común á [sic] todas; las niñas turnan semanalmente, y en ella una Profesora especial les enseña los menesteres más comunes del hogar y más necesarios á [sic] las familias pobres, tales como la manera de llevar las cuentas en la casa, la de presentar y servir la comida, condimentos y especias necesarios, etc.; hay, además talleres de plancha, lavado y repostería.

Se les enseña algunos principios científicos relativos al aire y la luz en las viviendas, preparativos del lecho para un enfermo, manera de cuidarlo, etc.»⁷

Este «clima» —o mentalidad social— a favor de la formación de la mujer-madre, o de la mujer que ejerce esta función, bien de forma natural o profesionalmente, que se respira en Europa, adecuado, por otra parte, para hacer realidad los fines del movimiento higienista, se va infiltrando poco a poco en España. Algunos de los pasos más significativos en su camino fueron:

La promulgación de una *legislación básica y adecuada* que facilitara toda la labor posterior.

En este sentido cabe señalar que durante el gobierno de Maura y siendo Ministro de la Gobernación el Sr. Sánchez Guerra, se establecen las bases legales (Ley de 12 de agosto de 1904 de protección a la infancia) necesarias para iniciar una acción social de protección a la salud física y moral del niño menor de diez años, así como su

5 *Ibidem*, Pág. 10.

6 Maeztu, M^a de, *Op. Cit.*, Pág. 15.

7 *Ibidem*, Págs. 16-17.

vigilancia y cuanto, directa o indirectamente, pudiera referirse a la vida de los niños durante este período.

Concretamente, con las primeras disposiciones legales se perseguía fomentar la lactancia materna, reglamentar severamente la industria de las nodrizas, extender la protección de los niños en casas-cunas, escuelas, talleres, recogiendo los abandonados y defendiendo los explotados y martirizados.. Ley que tiene como antecedente en Europa la ley Roussel francesa (de diciembre de 1874), que amparaba los niños en su primera edad de la vida⁸.

Para ejercer esa acción protectora, se creaba en España, en agosto de 1904, un Consejo Superior de protección a la infancia, que podía dividirse en secciones para el mejor desempeño de su cometido, y cuya acción se extendería a todos los puntos de la geografía nacional a través de las juntas provinciales y locales que al efecto se establecieran.

Una de esas secciones, integrantes del Consejo, la de «Puericultura y Primera Infancia», elaboró un Reglamento, aprobado por el Gobierno por R.D. de 12 de abril de 1910⁹, en el que planteaba la creación de un *Instituto Nacional de Maternología y Puericultura*, bajo la protección del Estado.

Este Instituto se orientaba, entre otros fines, a procurar:

- «a) La protección y enseñanza de las madres, incluso las solteras, tanto las que críen á [sic] sus hijos como las que se dediquen á [sic] nodrizas, facilitándoles cuantos medios se consideren adecuados para evitar los frecuentes descuidos que, por ignorancia, ocasionan la prematura muerte de los niños...
- c) Fundar una Escuela de Niñeras Enfermeras, donde las jóvenes aprendan el arte de alimentar y cuidar á [sic] los niños higiénicamente y adquieren los indispensables principios prácticos de economía doméstica y hospitalaria, preparación de alimentos, confección de envolturas, etc.»¹⁰.

Es decir, que una de las finalidades de dicho Instituto contemplaba la propagación de los conocimientos de Puericultura en España, principalmente entre las mujeres-madres y aquellas otras que por su oficio o profesión —maestras de niñas de primera instrucción, niñeras-enfermeras o nùrserys—, tuvieran relación con la primera infancia. En el fondo latía una de las preocupaciones en que proyectaba su atención el movimiento higienista desarrollado durante el último tercio del siglo XIX, extendido por Europa y América: la mortalidad infantil, causada principalmente, entre otras

8 Toledo Ortiz, F., *El niño en las revistas médicas cordobesas desde 1876 hasta 1940*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1991, Pág. 123.

9 *Gaceta* del 17-4-1910.

10 Reglamento de la sección de puericultura y Primera Infancia, en *B. O. de C.S. P.I. y R.M.* (Julio) 1909. Núm. 3. (209).

patologías, por la tuberculosis, y que encontraba en la extensión y divulgación de las prácticas higiénicas uno de sus remedios más eficaces. En este clima, no es de extrañar el interés por los problemas relacionados con la maternidad y puericultura pues, en momentos de alta tasa de mortalidad infantil, se hacía preciso potenciar y cuidar las tasas de natalidad como uno de los medios para compensar aquella, convirtiéndose el fomento de la Maternología e Higiene, en cuestión de vida o muerte para los pueblos.

Recogiendo el espíritu plasmado en la legislación fueron surgiendo otras realidades.

Los *Consultorios de niños de pecho* y *Gotas de leche* que, a imitación del creado por el Dr. Ulecia en Madrid, en enero de 1904, se abrieron también en otras ciudades. En el de Madrid, las preguntas y consultas eran realizadas por las mujeres-madres al doctor, sobre la salud e higiene de sus hijos, en presencia de las demás, con lo que se beneficiaban todas de las respuestas; funcionando como una «verdadera escuela de la madre». El Consultorio estaba inspirado en una las *creches* de Francia y Bélgica¹¹.

La celebración de asambleas, congresos, reuniones de tipo científico y de divulgación diversos, tales como:

La *ASAMBLEA GENERAL DE SALUBRIDAD, HIGIENE Y EDUCACION DE LA INFANCIA*, que se celebró en Madrid en el mes de Octubre de 1909, como complemento de la Exposición General de la Infancia y que convocó a todas las personas interesadas por los problemas relacionados con la vida, enseñanza y educación del niño. Estructurada en tres secciones, en la primera se trataron temas de «Salubridad e Higiene», entre ellos: «la importancia de la *escuela de niñeras enfermeras*. Su funcionamiento. Enseñanza familiar de la Higiene. Reglas prácticas a que deben ajustarse las envolturas, vestidos é indumentaria de los niños, etc.»

Parece ser que la preocupación de los médicos españoles por la Puericultura se remonta a tiempos atrás. Juan Huarte de San Juan con su «Examen de ingenios para las ciencias» es de los más antiguos en tratar el tema. Son curiosos los «principios» que según el médico navarro español hay que seguir con los niños recién nacidos para que estos sean de buen ingenio y sanos de cuerpo¹².

El CONGRESO DE SANIDAD CIVIL, celebrado en Madrid, en 1911, en el que la *Sección de Inspectores Provinciales de Sanidad acuerda en sus conclusiones*, entre otras cosas, lo siguiente:

«7ª.-Que se imponga moralmente la obligación de dar conferencias populares de divulgación de los procedimientos de higiene en los pueblos de la provincia á [sic] los Inspectores Provinciales de Sanidad, asignando por el Ministerio que

11 Toledo Ortiz, F., *Op. Cit.*, Pág. 126.

12 Huarte de San Juan, J., *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, Editora Nacional, 1977, Págs. 363-374.

corresponda un premio ó [sic] remuneración al que más se distinga en el desempeño de este cometido»¹³.

Es perfectamente lícito suponer que, de llevarse a efecto, los receptores de las mismas serían fundamentalmente las mujeres, amas de casa, por cuanto ellas se presentaban como responsables primeras de la higiene familiar.

El *Primer Congreso Español de Pediatría*, celebrado en Palma de Mallorca, en 1911, en el que la sección de Puericultura tiene asignada, entre otras, una ponencia, cuyo tema se centra sobre el desarrollo del «Código de la madre instruida»¹⁴. Ya en la primera circular anunciadora del Congreso, se hace referencia a esta necesidad de cambiar la mentalidad de la mujer-madre -de cambiar su formación- como medio para disminuir la mortalidad infantil, que «es de 173 por 1000 en los niños de un año, de 42,73 por 100 en los de 0 a 5 años»; lo que le cuesta a la nación una pérdida de 200.000 vidas de niños menores de 5 años y «si multiplicamos esta cifra por 714 pesetas que es el *valor económico de la vida humana* en un niño de 5 años, obtendremos 142.800.000, esto es un río de millones que perdemos pasivamente cada año»¹⁵.

No nos ha de sorprender este planteamiento frío del valor de la vida humana, por cuanto en esta época, aparte de preocupar los problemas de la higiene y la salud, preocupan también los de rentabilidad del trabajo humano. Recordemos que, a fines del siglo XIX comienza a desarrollarse la Ergología y que, por estos años, (1910) Fréderick Taylor da a conocer en EE.UU. su teoría sobre la eficacia en el trabajo («taylorismo») ¹⁶.

Ahora bien, el motivo fundamental, no hay que olvidarlo, está en el hecho de que «son muchas las madres que, no obstante su inmenso cariño, se convierten por inexperiencia, por ignorancia, en verdugos de sus propios hijos». Con ello consiguen no sólo «el rescate de esos niños torpemente sacrificados al error, á [sic] la rutina y al prejuicio», sino también «que desde el primer día de su nacimiento vayan creciendo sanos, robustos y educados»¹⁷.

Los *CONCURSOS DE PREMIOS* que desde diversas instituciones («Comité de Damas de la Federación femenina antituberculosa de Madrid», «Comité Femenino de Higiene popular», también de Madrid, etc.) se crean para estímulo de las madres en su función y formación como tales; premiándose a las madres que demostraran saber

13 "Congreso de Sanidad Civil. Conclusiones Aprobadas", en *El Monitor Sanitario*. (Diciembre) 1911. Madrid. Imprenta de Eduardo Arias. (550-563).

14 "Primer Congreso Español de Pediatría. 2ª Circular", en *Op. Cit.*, 1914. (55-59).

15 "Primer Congreso Español de Pediatría. 1ª Circular", en *Op. Cit.*, 1914. (23-27).

16 Vergara, José Mª., *La organización científica del trabajo ¿Ciencia o ideología?*, Barcelona. Fontanella. 1971. Págs. 14 y ss.

17 "Primer Congreso Español de Pediatría. 1ª Circular", en *Op. Cit.*, 1914. (24-25).

envolver higiénicamente y con mayor destreza a sus hijos y a las que, ganando poco sus maridos, tuvieran más aseadas sus viviendas.

La creación de la *ESCUELA DEL HOGAR* de Madrid en 1911. Dirigida a proporcionar a la mujer una formación que le permitiera ejercer un oficio o profesión con que asegurar unos ingresos económicos para contribuir al sostenimiento del hogar. Comprendía tres grupos de enseñanzas:

- «-Escuelas del hogar en general (dirigidas a los oficios de bordadoras, modistas, floristas, encajeras, etc.),
- del hogar y
- profesionales, divididas éstas en artístico-industriales, industrias mecánicas que pueden existir en el hogar y comerciales»¹⁸.

La creación de "*MUTUALIDADES*" dirigidas a la mujer, que responden al mismo espíritu de solidaridad y caridad de otras instituciones de la época, como las «Cajas de Socorros mutuos», acogidas a la ley de Asociaciones de 30 de Junio de 1887; figurando, entre las ayudas que prestaba, la denominada «higiénica» que suponía enseñar cuantas prescripciones aconseja la higiene para el mejor cuidado de la madre y mejor conservación del niño.

La *participación española* en el Congreso Internacional para la Protección a la Infancia, celebrado en Bruselas, en julio de 1913; y en el que, entre otras cuestiones que se debatieron, trató de la «colaboración e influencia de la mujer en todo cuanto se relaciona con el presente y porvenir de la infancia».

Esa participación española supuso, entre otras cosas, el refuerzo de la conciencia que existía, principalmente entre la clase médica, acerca de organizar y regular de mejor forma la formación de la mujer-madre.

Todos estos antecedentes cristalizaron en la creación de una *ESCUELA DE MATERNOLOGIA* en Madrid, a comienzos de 1918, como resultado de la sensibilización del Ayuntamiento acerca de los problemas de la infancia y de la madre lactante. La Escuela, a cargo de los Médicos puericultores, tuvo dos manifestaciones: una de Puericultura popular, inaugurada en 1918, dirigida a señoritas y mujeres-madres, desarrollándose las lecciones los domingos. La otra de Puericultura escolar, se inicia en 1920, impartándose las enseñanzas a las niñas de las últimas secciones de la escuela primaria¹⁹, con la intención de colocarlas «*en condiciones de poder defender, cuando lleguen a ser madres, la vida de sus hijos*».

18 "Crónicas... Española... La Escuela del Hogar", en *B.O. del C.S.P.I. y R.M.* (Diciembre) 1911. Núm. 32 (678-679).

19 Heredero Gómez, L., "Escuela de Maternología", en *B.O. del C.S.P.I. y M.R.* (Julio/Septiembre). 1921. Núm. 138. (337-338).

Conclusión

Tenemos así, toda una serie de hitos históricos, pequeños en el alcance que tuvieron —en muchas ocasiones local—, pero importantes en su naturaleza y trascendencia posterior, que van cristalizando poco a poco una mentalidad diferente por la que la mujer va estando más de acuerdo con los tiempos.



MULHERES «NORMALISTAS» NA GALIZA ANTERIOR À GUERRA CIVIL: ERNESTINA OTERO SESTELO, PROFESSORA DA ESCOLA NORMAL DE PONTEVEDRA

ANXO SERAFÍN PORTO UCHA
E.U.F.P.E.G.B. Universidade de Santiago

Lembra-nos A. Viñao Frago¹ como o Bacharelato foi nos seus inícios um espaço social e académico netamente masculino. Em torno a 1913-14 as alunas alcançavam só 3% do total dos matriculados; no curso 1920-21, 10%; em 1932-33, 27% e antes da Guerra Civil, 30%. Nom devemos esquecer que o Bacharelato tradicional caracterizava-se pola orientação cara os estudos superiores, aos que só tinha acesso um número moi reduzido da população feminina (lembrems o caso histórico da galega Concepción Arenal que tivo que disfarçar-se de home para poder aceder às aulas universitárias...)

Pola sua parte, Rosa M^a Capel² comenta-nos que, com a sua aparição, as Escolas Normais de Mestras convertêrom-se nos centros mais importantes de cultura feminina e nos quase únicos estudos nom elementares em que a presença da mulher foi sempre geralmente aceite. Até bem entrado o século XX, o ensino primário foi o único sector das profissões liberais qualificadas no que se lhe permitiu exercer à mulher.

Mas os inícios das Normais femininas nom foi doado. Só a partir de começos de século, basicamente com as primeiras promoções ingressadas da Escola de Estudos Superiores de Magistério, criada em 1909, pode dizer-se que as mulheres normalistas começárom a competir em igualdade com os seus homónimos masculinos. É neste contexto onde queremos situar a personagem objecto deste trabalho: a galega Ernestina Otero Sestelo, na sua primeira etapa como professora da Normal de Pontevedra (1915-1936).

1 Vid. Viñao Frago, A. (1990): «Espacios masculinos, espacios femeninos. El acceso de la mujer al Bachillerato», *Mujer y Educación en España 1868-1975*, Santiago de Compostela, Tórculo Artes Gráficas, pp. 567-577.

2 Vid. Capel Martínez, R.M. (1986): *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de la Mujer, p. 424.

1. Nascimento e evoluçom das Escolas Normais de Mestras

Em 1839 inaugurava-se em Madrid a Escola Normal Central, com Pablo Montesino à frente. Entre os objectivos deste centro estava o «formar mestres instruídos e capazes de dirigir as Escolas Normais de províncias e as Escolas superiores e elementais de instrucçom primária de todo o Reino». A década de 1840 significou a implantaçom das Normais masculinas na maioria das províncias espanholas. Porém, haveria que esperar quase vinte anos até a apariçom da Escola Normal Central de Mestras em 1858. Com ela iniciava-se também a criaçom de Escolas Normais de Mestras, previstas já na Lei Moyano de 1857. Assi, enquanto a Escola Normal de Mestres de Pontevedra se inaugurava em 1845, a de Mestras retrasaria-se quinze anos, até 1860.

Mas a existênciã das Normais femininas desenvolveu-se desde os começos em meio de múltiplas dificuldades, tendo que enfrentar-se com as de Mestres num estado de rivalidade do que levavam a pior parte. O único professorado próprio era, naquela altura, a Directora, acompanhada da Regente da Escola de Prácticas e da auxiliar. O resto dos que colaboravam em tarefas docentes e administrativas era professorado das de mestres, entendendo-se, assi, as Normales de Mestras como «sucursais» das masculinas. Esta condiçom de «filiais» impossibilitava tanto a renovaçom como o acesso de professorado novo. Na Normal de Pontevedra, que levamos investigado nun trabalho de próxima publicaçom, só a Directora, Avelina Pérez, mantém-se durante todo o período até começos de século. No conjunto dos professores masculinos localizados nesta época, existe continuamente unha média de 3-4 por curso académico que impartem aulas na Normal de Mestras também. Segundo umha Real Orde de 14 de março de 1877, o único cargo para opositar às Normais de Mestras era o de Directora.

Outro signo de inferioridade aprecia-se na duraçom dos estudos. Cada Normal regia-se por um regulamento especial, umha espécie de projecto orgánico cum amplo grau de liberdade. Isto explica que nos encontremos con alunas que na década de 1870 num curso faziam-se mestras elementais e noutro, mestras superiores. Com a Real Orde de 17 de junho de 1881 abria-se umha nova época que alcançaria até a Reforma de Gamazo de 1898. O grau elemental ampliava-se a dous cursos, equiparando-o ao de mestres. Para o superior, um ano mais.

Deve destacar-se também o feito dos distintos emolumentos. Já a Lei Moyano dizia no artículo 194 que as Mestras, além de quarto decente e capaz para si e a sua família, teriam «de dotaçom respectivamente umha terceira parte menos do sinalado aos Mestres na escala do art. 191». Por fortuna, este artigo foi derogado em 1883. Isto tinha também o seu correlato nas Normais. Di Ferrer y Rivero³ que os professores das

³ Vid. Ferrer y Rivero, P. (1891): *Tratado de la legislación de primera enseñanza vigente en España*. Madrid, Viuda de Hernando, p. XV.

Escolas Normais atravessavam umha situação penosa, pola mesquinhez dos seus haveres, «e é pior ainda na das Professoras das Normais de Mestras, onde os salários nom chegarom a igualar-se com os dos seus companheiros». Outros aspectos como locais em mal estado ou os mesmos conteúdos do programa denotam um claro estado de desigualdade nos dous tipos de centros.

Logo, em 1898, com a reforma de Germán Gamazo, as Normais passárom a ampliar o currículo em quatro cursos, dous para mestras/es elementais e dous para superior. Em 1901, um Real Decreto do 17 de agosto incorporava as Normais aos Institutos Gerais e Técnicos e ampliava a duração dos estudos a cinco anos, tres para mestra/e elemental e dous para superior. Polo Plano do 1903, segundo um Real Decreto de 24 de setembro, os estudos nas Normais volviám a ser de dous anos para o grau elemental e outros dous para o superior. Muitas das professoras das Normais, salvo alguma que ía a Madrid estudar à Escola Normal Central (que praticamente deixou de funcionar com a chegada do novo século), eram mestras superiores. Em 1910 desaparece a classificação das escolas em elementais e superiores, e, já em 1914, unificam-se os dous títulos de mestra/e num só, de quatro anos de duração, com a denominação de mestra/e de primeiro ensino.

2. Ernestina Otero Sestelo. Breves apuntes biográficos.

Ernestina Elena, a personagem objecto desta comunicação, nasceu em Redondela em 23 de outubro de 1890, filha de Pedro Otero Milleiro, boticário da vila, e de Lucila Sestelo González. Foi baptizada na Igreja de Vilavelha⁴. Depois de realizar os estudos de primeiro ensino na sua vila natal, na escola de dona Avelina, o 31 de outubro de 1904, aos 14 anos, fijo o exame de ingresso na Escola Normal de Pontevedra, diante de um tribunal do que formavam parte Avelina Pérez (Presidenta), Felisa Rosa Saz e Dolores Astrán (vogais), Directora e Professoras respectivamente da Normal de Mestras. Nos cursos seguintes realizou os estudos de mestra. De acordo com as Actas consultadas, estas fôrom as asignaturas, professores e resultados obtidos até fazer-se mestra superior:

Asignaturas	Professores	Calif.
GRAU ELEMENTAL		
Curso 1904-05. Primeiro curso		
Doctrina Cristiana e		
Historia Sagrada	Crisanto Soto Fernández	Not.
Gramática Castellana	María Nemesia Parada Argibay	Not.
Nociones de Pedagogía	M ^a Guadalupe de Llano	Sob.

⁴ Queremos agradecerlle a Manuel Puga Pereira, neto de dona Ernestina, a xentileza polos datos aportados.

Vid PUGA PEREIRA, M. (1992): *Ernestina Otero Sestelo pedagoga*, Sada. A Coruña, Ed. do Castro.

Nociones de Arit. y Geometría	Felisa Rosa Saz Alvarez	Not.
Nociones de Geografía e Historia	M ^a del Carmen Malvar	Sob.
Dibujo	Federico Alcoverro	Aprob.
Prácticas de Enseñanza	M ^a Nemesia Parada Argibay	Aprob.
Labores y Corte	María Dolores Astrán	Not.

Curso 1905-06. Segundo Curso

Pedagogía	Gervasia Plaza	Not.
Derecho Usual y Legislación Esc.	Gervasia Plaza	Not.
Gramática Castellana	Avelina Pérez	Sob.
Geografía e Historia de España	Avelina Pérez	Sob.
Nociones de Agricultura	Rita Aller	Aprob.
Ciencias Físicas y Naturales	Rita Aller	Aprob.
Prácticas de Enseñanza	Nemesia Parada	Aprob.
Labores	Felisa R. Saz	Not.

GRAU SUPERIOR

Curso 1906-07. Primeiro Curso

Religión y Moral	Crisanto Soto	Not.
Estudios Superiores de Pedagogía	Gervasia Plaza	Sob.
Francés	Fernando Otero	Sob.
Aritmética y Algebra	María del Carmen Oña	Sob.
Geometría	María del Carmen Oña	Sob.
Lengua Castellana	Avelina Pérez	Sob.
Caligrafía	Lucas Gallego	Sob.
Música	Elvira Parada	Not.
Prácticas de Enseñanza	Nemesia Parada	Aprob.
Labores	Felisa R. Saz	Not.

Curso 1907-08. Segundo Curso

Lengua Castellana	Avelina Pérez	Sob.
Historia de la Pedagogía	Gervasia Plaza	Sob.
Francés	Fernando Otero	Sob.
Aritmética y Algebra	María del Carmen Oña	Sob.
Geometría	María del Carmen Oña	Sob.
Geografía e H ^a Universal	Avelina Pérez	Not.

Ciencias Físicas y Naturales	Rafaela Salvador	Sob.
Música	Elvira Parada	Sob.
Dibujo	Federico Alcoverro	Not.
Labores	Felisa R. Saz	Sob.
Prácticas de Enseñanza	Nemesia Parada	Aprob.

Umha vez feitos os estudos de mestra superior, Ernestina Otero tomou umha decisom nom mui comum para umha rapariga do seu tempo e da sua posiçom: vai-se a Madrid e fai o ingresso na célebre Escola de Estudos Superiores do Magistério, instituiçom criada no ano 1909 (estamos por estas datas), em princípio com a denominaçom de Escola Superior do Magistério. No livro de Molero Pintado e del Pozo Andrés⁵ figura na segunda promoçom (1910/11), na Secçom de Ciências. Na capital coincide com o seu coirmao Alejandro Otero e com o seu segundo coirmao, o insigne compositor Reveriano Soutullo Otero, e também com Luís Pereira Míguez, licenciado em Farmácia pola Universidade de Santiago, que estava ali para realizar os estudos de Doutoramento, com quem casaria pouco mais tarde, em 1914. Mulher mui inteligente, tivo entre os seus professores a homes da categoria de Ortega e Gasset, Rufino Blanco e Luis de Zulueta, este último mui vinculado ao movimento da “Institución Libre de Enseñanza”, com quem travou umha profunda amizade. Zulueta seria mais tarde Deputado a Cortes por Redondela.

3. O magistério da professora Otero

Acabados os estudos na Escola de Estudos Superiores do Magistério, que desde a sia criaçom tinha como objectivo fundamental a preparaçom dos professores de Escolas Normais e de Inspectores de ensino primário, cometido que com anterioridade lhe correspondia —como dijemos antes— à Escola Normal Central, Ernestina Otero Sestelo tomou posesom do cargo de Professora numerária de Pedagogia, Direito e Legislaçom da Escola Normal de Pontevedra o dia 1 de abril de 1915, cargo para o que fora nomeada por R.O. de 20 de março, em virtude de concurso de Mestras Normais procedentes da Escola de Estudos Superiores do Magistério⁶. Como companheiros de claustro na Normal feminina, figuravam, naquel momento, Lino García (professor de Religiom), Lucas Gallego (de Caligrafia), Isolina Muiños (de Geografia e História), Dolores Grangel (de Aritmética e Geometria), Isolita González (de Música), Xosé Filgueira (pai do professor Xosé Filgueira Valverde; de Fisiologia e Higiene), Felisa Rosa Saz (de Labores e Costura), Rosario Fondevila (de Física e

5 Vid. Molero Pintado, A. e Pozo Andrés, M.M. del (1989): *Escuela de Estudios Superiores del Magisterio (1909-1932)*, Departamento de Educación de la Universidad de Alcalá de Henares, pp. 202-203.

Química), Nemesia Parada (de Práticas de Ensino), Avelina Pérez Vazquez (de Teoria e Prática da Leitura), Bernardo Salom (de Educação Física), Adolfo Vázquez (de Debuxo) e Corina Vieira (de Pedagogia).

A chegada da professora Otero Sestelo à Normal de Pontevedra coincidiu praticamente com a implantação do Plano 1914. Mantêm-se as duas Normais, as de mestras e mestres, separadas. Pero a partir daquela haveria umha titulação única para todos os mestres/as. As Escolas Normais chegavam assi à sua maioria de idade. A nascente experiência da Junta para Ampliação de Estudos, criada em 1907, com o envio de pensionados às nações europeas que estavam experimentando os novos postulados da Escola Nova, envio do que resultárom beneficiadas também as Normais e distintos grupos de mestres/as, contribuiu ao cámbio. A nova seiva do professorado formado na Escola de Estudos Superiores do Magistério, com a ILE influindo nas mais avançadas ideias progressistas e renovadoras sobre o ensino, fijo o resto.

Imaginamo que a chegada da professora Otero à Normal de Pontevedra, com estas ideias renovadoras, deveu-lhe traer máis de um desgosto. É umha verdadeira mágoa para nós carecer de dados concretos. Temos só alguns apontamentos de aula e umha foto dedicada polas alunas de 4º Curso do ano académico 1914-15. Dous anos depois, no curso 1917-18 coincidiu na Normal com Castelao, com quem travou amizade. Alguns debuxos do rianjeiro, ao dizer dos familiares da professora Otero, adornavam as paredes da Normal e os aposentos de dona Ernestina, em Pontevedra. Polas Actas consultadas, participa em distintos tribunais e dá as suas aulas regularmente durante estes anos. Em 1922 traslada a sua residência a Pontevedra, sendo o seu home o que vai a diário a Redondela para atender a botica ali aberta. Compagina a docência com as tarefas domésticas. Ten quatro filhos e o seu lar é umha constante acolhida de alunos, muitos deles da vicinha vila redondelá.

Sabido é que com a chegada da IIª República, durante o primeiro biénio (o Azanhista), implantou-se a coeducação nas Normais. Os espaços masculino e feminino deixárom de ter (infelizmente por pouco tempo) razom de ser por separado. A Escola Normal de Mestres de Pontevedra, desde o seu lonjano nascimento na década de 1840, e a sua homónima feminina, nada vinte anos depois, unificarom os seus espaços sociais e académicos.

Em 10 de março de 1933, José Gay Fernández, Secretário da Normal pontevedresa, certifica o nomeamento da professora Otero para o cargo de Directora. Vive-se um momento importantíssimo para o Magistério. Coincidem na Normal (agora mixta) os estudos de três planos: Plano de 1914, que deveriam seguir os alunos que ainda nom acabaram a carreira por este Plano; o Plano de Cultura Complementar, que seguiriam os alunos que tiveram só aprovado o ingresso polo Plano 14, e, finalmente, o famoso

6 Vid. ESCOLA NORMAL DE PONTEVEDRA (1916): *Memoria correspondiente al curso de 1914 a 1915*. Pontevedra, Tip. de la Viuda de A. Landín. A noticia do seu nomeamento recóllea tamén o xornal *Diario de Pontevedra*, do 25/3/1915.

Plano Profissional, que anunciava a Gazeta do 30 de novembro de 1931.

O cargo de directora foi por pouco tempo. Patricio Marescot Iglesias, como Secretário interino, certifica o seu cessamento com data 14 de março de 1934, sendo substituída por José Gay. O centro da sua vida profissional som as aulas e os alunos. Imparte para os diferentes planos História da Pedagogia, Elementos de Filosofia e de Psicologia, Fisiologia e Higiene, Metodologia das Ciências Naturais e Agricultura para homes. A presença de tres planos distintos, aumenta consideravelmente o trabalho das/os professoras/es normalistas. Para o curso 1936-37 anuncia-se que as aulas começariam o 9 de novembro.

4. A depuração

Tinha encomendado para alunos de 2º curso a matéria de Fisiologia e Higiene. Mas nom chegou a iniciá-lo. O compromisso da professora Otero, o seu magistério limpo, recebia um duro golpe. E nom é que nom fosse profundamente religiosa. Di o professor H. Barreiro em «Tres mujeres «normalistas». Testimonio e interpretación de una experiencia en la Escuela Normal de Pontevedra (1954-56)»⁷ que era o seu um «discreto e profundo sentimento religioso, nunca exhibido con ostentación. Una religiosidad que hoy tendríamos que situar en la órbita de la teología de la liberación. Religiosidad callada y militante».

De acordo com a documentação consultada no Arquivo da Escola Normal de Pontevedra, dona Ernestina foi suspendida de empleo e soldo pola Presidência da Junta Técnica do Estado, com data de 4 de novembro de 1936 (Boletim do 6). Por Orde da mesma autoridade, de data 12 de junho de 1937 (Boletim do 15 de junho) foi separada definitivamente do serviço e baixa no escalafom⁸.

Atrás quedava a sua adesom ao Manifesto dos intelectuais galegos a favor do Estatuto e da Autonomia para Galiza, a sua presença no Conselho Provincial de Primeiro Ensino, a colaboração com as Cantinas e Roupeiros Escolares, etc. Mas impunha-se a justiça. Revisado o expediente, por Orde do 4 de dezembro de 1939, anula-se a separação definitiva, sancionando-a com traslado fora da província, suspensom de empleo e soldo por dous anos e inhabilitação para cargos directivos e «de confiança» (Boletim Oficial do Estado, de 7-12-1939).

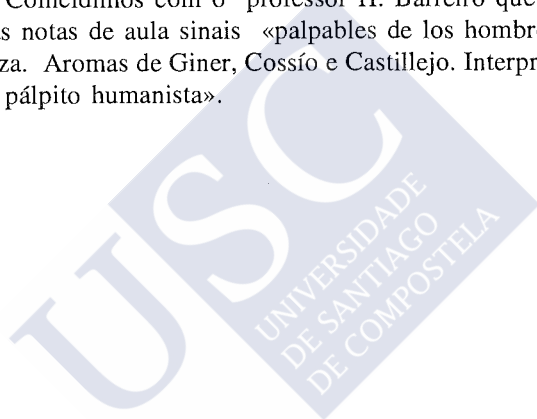
Vai à Normal de Ourense. Ali manteve estreita relação com Risco, naquela altura Director da Normal. Logo de dez anos, o 1º de outubro de 1951 tomou de novo posse do cargo de Professora numerária de Pedagogia da Normal de Pontevedra, para o que fora nomeada por Orde Ministerial de 18 de setembro do mesmo ano. Recobra

7 Vid. Barreiro Rodríguez, H. (1990): «Tres mujeres «normalistas». Testimonio e interpretación de una experiencia en la Escuela Normal de Pontevedra (1954-56)», *Mujer y Educación en España, 1868-1975*, *Op. cit.*, p. 40.

novos pulos, entrega-se à docência, gosta da conversa e o cinema, ao que acostuma a ir em companhia de algum dos seus alunos.

Mas as desgraças familiares, algunhas delas derivadas das repressálias da contenda civil, já figeram muito dano no seu corpo e no seu espírito, antes tam cheos de vida, de graça e de doçura. No Livro de Registo de Possessons e Cessamentos da Escola Normal de Pontevedra, denominada naquel tempo «Santa Teresa de Jesús», de acordo com as orientaçons da Lei de Educaçom Primária de 1945, figura o cessamento no exercíco do seu cargo pola sua morte que tivo lugar a 13 de febreiro de 1956.

Atrás ficava o seu magistério. Para o futuro, a influéncia, um modelo de mulher de compromiso. Coincidimos com o professor H. Barreiro que no citado traballo crê achar nas suas notas de aula sinais «palpables de los hombres de la Institución Libre de Enseñanza. Aromas de Giner, Cossío e Castillejo. Interpretaciones comunes. Como un viejo pálpito humanista».



8 Vid. Escuela del Magistero “Santa Teresa de Jesús” (Pontevedra): *Libro Registro de Posesiones y Ceses del Personal del Centro*, follas 262 e 321.

O SEXISMO NOS LIBROS DE TEXTO DE “CIENCIAS NATURAIS” PARA O BACHARELATO

MARÍA DEL CARMEN TIZÓN ESTÉVEZ

I. B. A Nosa Señora dos Ollos Grandes. Lugo

«Lo primero que se pregunta todo el mundo cuando nace un bebé es “¿es niño o niña?”. En la mayoría de los casos, la inspección de los genitales del bebé proporciona una respuesta rotunda —macho o hembra— y esta respuesta, el sexo atribuido al infante en su nacimiento, tiene consecuencias trascendentales para su vida” (Money e Ehrhardt, cit. por Lloyd, 1983, p. 45).

A explicación das diferencias entre os sexos

A afirmación que figura no encabezamento deste traballo espertou entre as científicas e os científicos un grande interese, que promoveu numerosos intentos de explica-la natureza dos dous sexos desde perspectivas diversas. Así, o enfoque biolóxico céntrase nas diferencias corporais entre machos e femias ou “dimorfismo sexual”, adoptando como referencia básica as distintas estruturas anatómicas relacionadas coa reprodución. En cambio, cando no eido da Psicoloxía se fala de “diferencias sexuais” soe ser para referirse á aparición de certas condutas ou aptitudes atribuídas estadísticamente ós individuos de cada sexo; por exemplo, o temor e a ansiedade ante o éxito, o comportamento agresivo ou algunhas capacidades intelectuais específicas (Lloyd, 1983, p. 38).

A este respecto, no que se refire ás diferentes motivacións que homes e mulleres amosan diante do propio éxito ou fracaso, mentres aqueles adoitan atribuí-lo éxito ás súas propias facultades e os fracasos á intervención non controlada de factores

externos de carácter fortuíto, as mulleres, pola contra, soen culparse do seu fracaso e é o éxito o que ven orixinado por cuestións alleas. Se a isto lle engadimos unha educación feminina en moitos casos deficiente e asemade unha orientación académica, vocacional e profesional diferente á recibida polos xoves varóns, estamos en condicións de explicar con bastante verosimilitude a situación de ansiedade e temor ante o éxito que as mulleres soen manifestar nas enquisas.

Quizais a diferenza sexual máis aceptada por certos psicólogos e certas psicólogas sexa a relacionada coa agresividade masculina, aínda que non faltan os estudos que aluden ó feito de que este rasgo temperamental prevalece no adulto varón porque lle foi estimulado pola sociedade ou, polo menos, tolerado, non ocorrendo o mesmo no caso das mulleres, nas que se considera unha conducta a reprimir e extinguir.

Tamén cómpre suliñar que a avaliación da intelixencia xeral (o que en Psicoloxía se adoita chamar “factor g») non permite apreciar diferenzas significativas entre homes e mulleres, pero cando se examinan determinadas subescalas de tests de intelixencia multidimensionais parece apreciarse entón unha lixeira superioridade masculina no que se refire ás aptitudes espaciais e ás capacidades matemáticas relacionadas con visións así mesmo espaciais (por exemplo, a Xeometría), pero non así no caso dos procesos de cálculo aritmético nin non referente ás aptitudes verbais, eidos nos que se observa unha vantaxe feminina (*Lloyd, 1983, pp. 42-44*).

A explicación destas diferenzas que parecen estar ligadas ó sexo foi relacionada coa existencia dun xene recesivo do cromosoma X vinculado á aptitude espacial, aínda que este feito non está totalmente demostrado toda vez que os estudos realizados resultaron ser bastante contradictorios. Algunhas psicólogas e algúns psicólogos adoptan unha perspectiva interaccionista para tratar de demostrar que o éxito en Matemáticas ou no relativo á visión espacial non fai outra cousa que amosar procesos biolóxicos e sociais, como as crenzas infantís sobre a súa propia posibilidade de éxito e as expectativas, tanto paternas e maternas como, sobre todo, dos profesores e profesoras, que, respondendo ás ideas preconcebidas verbo da inferioridade feminina para determinados ámbitos intelectuais, inflúen negativamente sobre o rendemento das súas fillas ou alumnas (*Lloyd, 1983, pp. 45-46*).

Por outra banda, as opinións populares e os estereotipos xenéricos xogaron un papel importante nas investigacións psicolóxicas, de tal forma que os estudos realizados encamiñábanse máis ben a acentuar-las diferenzas atopadas entre os dous sexos e a buscar explicación para elas, pero non a profundizar nas similitudes entre ambos.

Estas opinións populares defenden que homes e mulleres son basicamente diferentes e que a muller é inferior (*Lloyd, 1983, p. 40*), o que leva a considerar ó varón coma o centro do Universo, o único válido para mandar, gobernar, legislar e, en definitiva, soste nas súas mans as rendas do mundo. Nesta concepción, denominada “androcentrismo” e que impregna tódolos aspectos da vida, non só participan os

homes, senón tamén a maioría das mulleres, que a perpetúan na súa descendencia, xeración tras xeración, de forma explícita ou implícita, o que fai que a relación home-muller permaneza invariable desde a alborada dos tempos (*Moreno, 1986, p. 16*).

Nunha sociedade cargada de estereotipos como é a nosa, frecuentemente danse situacións de aprobación ou desaprobación a respecto de conductas das nenas e dos nenos, polo que tanto aquelas coma estes aprenden e modelan o seu comportamento por reforzo ou por imitación, ata tal punto que cando nenas e nenos xogan libremente elixen tamén aqueles papeis que a sociedade lles atribúe. Así, veremos ás nenas xogar a ser mamás ou enfermeiras, en tanto que os nenos correrán como policías ou indios. Os anuncios televisivos ou unha visita á unha tenda de xoguetes constitúen probas suficientes para constata-la pervivencia do sexismo na infancia: ás nenas regálanselles cociñas e bonecas, mentres que os nenos seguen a recibir pistolas e coches.

E na adolescencia estas diferencias non fan máis que aumentar, posto que moitos mozos continúan a súa formación académica ou profesional durante varios anos para, por fin, encamiñarse cara carreiras técnicas e de elevado prestixio socio-profesional, en tanto que as rapazas, ou ben paralizan os seus estudos prematuramente para adicarse a traballos escasamente remunerados, ou ben, en caso de continuaren estudando, soen rematar en carreiras consideradas “femininas”, como enfermería ou titulacións conducentes ó exercicio da profesión docente (*Lloyd, 1983, pp. 48-49*).

Precisamente, os estudos sobre as aptitudes intelectuais, a agresividade, a ansiedade, as aspiracións e mailas motivacións de ámbolos dous sexos, ós que fixemos referencia con anterioridade, están tamén moi influenciados por este tipo de estereotipos xenéricos. Así, os adxectivos “seguro de sí mesmo”, “enérxico”, “emprededor”, “positivo”, “racional” e “duro” adoitan seren identificados como masculinos (*Williams e Bennet, cit. por Lloyd, 1983, p. 50*), de xeito que a posesión destas cualidades permitiría acceder a un traballo de elevado status social. Sen embargo, outros rasgos, como “sentimental”, “emocional”, “bondadosa”, considerados preferentemente femininos, constituirían serios obstáculos para acadar un posto laboral de prestixio.

Daquela, non só o traballo masculino está máis valorado que o feminino, senón que ademais cando unha profesión tipicamente masculina pasa a ser desempeñada por mulleres polo xeral perde prestixio social. E por se isto fora pouco, o traballo das mulleres vese devaluado mesmo naqueles dominios que, por mor dun predominio masculino, reciben unha valoración máis alta.

De tódolos xeitos, as novas correntes da Psicoloxía abordan as diferencias sexuais desde un punto de vista diferente, explicando como os individuos constrúen o seu mundo social categorizado da mesma maneira que o fixeron os seus devanceiros e que lles foi transmitido xa desde o seu nacemento fundamentalmente por medio da linguaxe: “*El bebé aprende con las primeras palabras que existe una mamá y un papá, pronto aprenderá que existen niñas y niños y esta dicotomía la tendrá*”

diferenciada mucho antes de que sepa que existe la palabra persona que puede aplicarse por un igual a todas ellas" (Moreno, 1986, p. 8).

Desta maneira, as nenas e os nenos aprenden a dividi-la sociedade segundo o seu sexo e asocian a cada palabra a "realidade" que a sociedade lle atribúe. Así, a linguaxe serve para transmitir e reproducir-lo pensamento e a actuación da sociedade. A nena, polo simple feito de formar parte do mundo, tamén está incluída dentro dunha categoría, que é diferente á do neno e que lle traerá unhas consecuencias que co tempo irá descubriendo e comprendendo.

Desde esta perspectiva, o movemento feminista, concepción contemporánea que explica as diferencias en función do condicionamento social, remarca que estas teñen a súa raíz nos roles que a sociedade agarda que desempeñen os homes e mailas mulleres. En consecuencia, os nenos preparáranse para competir e acceder a postos de elevado status, en tanto que as nenas encamiñáranse cara á maternidade e a postos laborais de inferior categoría. Non é de estrañar, xa que logo, que os homes sigan sendo os que gobernan as nacións, os que controlan a economía, os que desempeñan os traballos máis creativos e os que consiguen as máis altas cotas de poder na nosa sociedade, mentres que as mulleres se dedican ás actividades "domésticas", rutinarias, repetitivas e pouco gratificantes, consideradas como "as súas labours".

Sen embargo, todas estas diferencias entre os sexos deben ser contempladas sempre con espírito crítico, espírito que debe ser transmitido ós e ás xoves, dado que probablemente existan máis similitudes que diferencias entre mulleres e homes, e estas semellanzas entre ámbolos dous sexos son precisamente as que nos impiden xustificar o feito de que o rol tradicional do fogar e da familia se adxudique inequivocamente á muller, reservando o traballo extradoméstico para o home (Moreno, 1986, p. 15).

O sexismo na escola

Pero non podemos culpar samente á sociedade da situación da muller nela, senón que tamén á escola lle corresponde unha gran parte de culpa, xa que esta é a institución na que mellor poden inculcarse os valores que se desexa transmitir, posto que conforma os modelos de pensamento e as pautas de conducta dos novos cidadáns, ensinándolles a ve-la vida e as relacións entre os seres humanos a través dun espeso filtro, co fin de perpetuar tódolos prexuízos e ideoloxías imperantes na sociedade.

Como acabamos de ver, xa no seo da familia, e polos distintos roles que cada un dos seus membros desempeña, nenas e nenos interiorizan as pautas de comportamento diferenciadoras de ámbolos dous sexos. E cando chegan ás aulas, baixo unha aparencia integradora e igualitaria, seguen a recibir, explícita ou implícitamente, contidos e actitudes nos que a imaxe da muller é unha e outra vez menospreciada, afianzando así a idea de que todo o masculino resulta moi valorado

pola sociedade e que a muller é inferior ó home en tódolos aspectos (*Moreno, 1986, p. 10*).

Cómpre interpreta-las escolas, xa que logo, como “*institucións que personifican as tradicións colectivas e as intencións humanas*”, as cales son, á súa vez, “*productos de ideoloxías sociais e económicas identificables*” (*Apple e King, 1985, p. 39*). Así, sendo evidente que as nosas entidades formais de educación responden perfectamente á configuración das institucións sociais que as rodean, non é menos certo que vivimos inmersos nunha sociedade non igualitaria, na que as discriminacións étnicas, lingüísticas, culturais, económicas, sociais e sexistas son cousa de tódolos días.

Por iso, o currículo escolar non expresa as perspectivas ideolóxicas e culturais de tódolos grupos sociais, senón unicamente aqueles significados que conseguiron chegar a ser particularmente importantes e, polo tanto, recoñecidos e aceptados polos demais (*Apple e King, 1985, p. 39*). Neste sentido, serán as clases e os grupos dominantes os únicos que posúen “*autoridade natural*” dabondo para establece-lo “*verdadeiro coñecemento*” (*Torres, 1987, p. 174*).

Tampouco hai que esquece-las expectativas negativas que os profesores e moitas veces tamén as profesoras teñen acerca do rendemento intelectual das súas alumnas, circunstancia que leva ó colectivo estudiantil feminino a comportarse de acordo co esperado polos seus profesores e profesoras.

Por se isto non abundase, moitos profesores e profesoras, sen dúbida coa boa intención de unificar e uniformar modos de actuación, intentan erradicar todo aquilo que, por estar relacionado coa “*condición feminina*”, resulta menospreciado, amosando só como válido e exitoso o modelo masculino, en lugar de ensinar a respectalo diferente e a enriquecerse coa variedade de comportamentos. Como di Subirats (*cit. por Moreno, 1986, p. 58*), con este comportamento docente “*a igualdade non xurde por integración das características de ambos xéneros, senón pola negación dun deles. (...) Non hai coeducación, senón asimilación da nena á educación considerada modélica, a do neno. Isto non ocorre así porque se descoza a existencia dunhas formas de comportamento típicas do xénero feminino, senón porque están consideradas como inferiores, devaluadas e polo tanto, trátase de corrixir e borrala súa expresión*”.

Por outra banda, aínda que na actualidade a presenza porcentual de ámbolos dous sexos nas aulas é semellante, as mulleres ven rapidamente perdida a súa identidade sexolingüística por cuestións de aforro na linguaxe, e no caso de non seren ignoradas sempre serán nombradas ou mencionadas despois do varón, tal como corresponde á orde e á xerarquía social existentes.

Así pois, aínda que a escola non sexa certamente a única responsable da transmisión de modelos segregacionistas, resulta evidente que desempeña un papel sumamente eficaz nesta transferencia, tanto no que se refire á formación intelectual como á enunciación de contidos curriculares (*Moreno, 1986, p. 26*).

O sexismo nos libros de texto

Pero o problema non radica só en controlar quen debe ensinar, de que maneira e en que condicións se debe efectuar este traballo, senón, ante todo, en controla-lo que debe ensinársese (*Apple, 1989, p. 87*). Neste sentido, os libros de texto e outros materiais curriculares utilizados na escola, que cumpren a función de actuaren como filtro de selección daqueles coñecementos coincidentes cos intereses dos grupos sociais dominantes (*Torres, 1987, p. 180*), aparecen coma o instrumento idóneo para logra-la reprodución do cadro de valores, e mesmo da súa xerarquía, que a sociedade defende, inculcando ós xoves tódalas discriminacións presentes no seo desa sociedade e reforzando as relacións de poder existentes na mesma.

Unha das desigualdades sociais máis notoria é, precisamente, a que se deriva da discriminación sexista, e no apartado anterior xa quedou de manifesto como nas escolas se reproducen nas nenas e nos nenos comportamentos estereotipados como femininos e masculinos, respectivamente, ó tempo que nenos e nenas vense sometidos e sometidas a un reforzamento de determinadas conductas supostamente relacionadas co seu xénero (*Torres, 1987, p. 179*).

Pois ben, os libros de texto adoitan amosar un contido fortemente sexista que fortalece a división do traballo e, xa que logo, a ideoloxía machista dominante. Non é de estrañar, pois, que xurdira unha interesante e fecunda corrente de investigación preocupada pola análise dos contidos sexistas que aparecen nos manuais utilizados na escola. Os estudos sobre esta cuestión foron efectuados preferentemente tomando como referencia os textos escolares de Ciencias Sociais, e de Historia en particular, por considerar que esta materia constitúe un vehículo idóneo para a transmisión de determinados valores e para a reprodución dunha específica orde social. As Ciencias Sociais, fortemente ideoloxizadas e cuns contidos moitas veces sesgados e tendenciosos, amósanse deste xeito como un poderoso recurso para inculcar nos xoves unha concepción androcéntrica do mundo (*vid. Moreno, 1986, pp. 36-48*).

Parece, xa que logo, que as chamadas Ciencias da Natureza, dado o seu pretendido carácter "empírico", "positivista", e "obxectivo", e polo tanto aparentemente alonxadas de prexuízos ideolóxicos, constitúen o ámbito curricular ideal para que a escola supere os sesgos sexistas presentes noutras materias e apareza polo menos como "neutral" verbo da discriminación da muller. Sen embargo, nada máis lonxe da realidade.

En efecto, é sabido que a denominada "economía da linguaxe" impuxo a utilización do xénero gramatical masculino como forma común para referirse a individuos de ámbolos dous sexos, negándolles ás nenas e ás mulleres a súa propia identidade sexolingüística. Así, nos libros de texto de Ciencias Naturais utilizados no Bacharelato atoparemos unicamente "expertos", "científicos", "xeólogos", "vulcanólogos", "hidroxéólogos", "biólogos", "bioquímicos", "astrónomos",

“planetólogos”, “sismólogos”, “xeofísicos”, “zoólogos”, “antropólogos”, etc., non aparecendo nunca os términos equivalentes en feminino.

Análogamente, nos mencionados libros aparecen expresións deste tipo:

* “*Los músculos de fibra lisa son de contracción involuntaria. En el hombre forman la túnica media de las arterias y venas*”, como querendo dar a entender que as arterias e veas da muller son diferentes ás do home.

* “*El hombre y la rata albina pueden sintetizar diez de los veinte aminoácidos de las proteínas...*”, afirmación que nos impide saber se a muller sintetiza ou non o mesmo número de proteínas có home.

* “*No obstante, la contracción de la vejiga urinaria llega a ser, ya en el niño de poca edad, un acto voluntario*”. ¿As nenas de corta idade serán capaces de controla-la micción nas mesmas condicións cós nenos?

* “*Como los demás seres vivos, el hombre afronta sus problemas biológicos mediante un grupo de instrucciones genéticas, que luego transmite a su descendencia*”, o que parece apunta-la posibilidade de que a muller careza de código xenético, ou mesmo que non sexa un ser vivo.

* “*Hacia los seis meses de edad, aparecen los primeros dientes en el hombre y, sucesivamente, van apareciendo los demás. A los cuatro años, aproximadamente, los niños tienen completa la dentición de leche...*”, comentario que esquece o feito evidente de que a muller tamén ten dentes, mastica e incluso traba.

* “*La ración alimenticia del niño debe ser objeto de grandes cuidados. No hay que olvidar el crecimiento...*”, de onde parece deducirse que nin a alimentación nin o crecemento das nenas importan demasiado.

* “*El hombre elimina el agua del catabolismo en forma de vapor por la respiración, sudor...*” ¿Será capaz a muller de elimina-la auga producida no seu metabolismo? ¿Posúe a muller órganos respiratorios e glándulas sudoríparas que lle permitan efectuar esta función?

* “*En los vertebrados, y por tanto en el hombre, existe un medio interno constituido por sangre, linfa...*”, como se a muller fose un animal invertebrado ou non tivese sangue nin linfa.

* “*El hombre, como los demás mamíferos, presenta un tipo de circulación cerrada, doble y completa*”. Evidentemente, o xénero humano presenta a maior contradición do reino animal: a muller, que non pertence ós mamíferos, amamanta sen embargo ás súas crías, e todo iso a pesar de que a súa circulación sanguínea non é tan perfecta como a do home.

* “*Actividad sobre grupos sanguíneos y factor Rh: si es posible, recoger en una tabla los resultados de una población de alumnos...*”, cando son xustamente as mulleres as que deben coñecer mellor o seu grupo sanguíneo e o correspondente Rh polos

problemas de incompatibilidade que poden xurdir coa súa parella en relación cun segundo embarazo. Todo iso, por suposto, con independencia da necesidade do seu coñecemento por parte de toda a poboación.

* *“La excreción en el hombre se realiza por medio de los aparatos renal, pulmonar, de glándulas sudoríparas...”*. Sen comentarios.

* *“Hemos de destacar que en los mamíferos superiores, incluido el hombre, es donde la tendencia evolutiva hacia el cuidado paterno de las crías alcanza su máxima expresión...”*, afirmación na que, á parte de non incluír ás mulleres entre os mamíferos superiores (o que resulta coherente cun comentario anterior onde nin sequera as incluía entre os mamíferos), se fala hipocritamente de coidado paterno das crías, cando na nosa sociedade este rol está invariablemente atribuído ás mulleres.

* *“La composición de la atmósfera terrestre... ha empezado a ser alterada por el hombre a partir de la revolución industrial...”*. ¡Menos mal que se exculpa ás mulleres do deterioro medioambiental! ¡Claro que se están sempre no fogar dificilmente poderán participar en ningunha revolución, nin sequera a industrial!

* *“La erupción de nube ardiente (...) arrasó la ciudad (...) causando 30.000 muertos: todos los habitantes, salvo uno”*. ¡Que cidade tan estraña! Sen dúbida debía ser unisexuada, posto que nela só vivían homes.

Como vemos, dá a impresión de que os libros de texto de Ciencias Naturais están escritos pensando unicamente nos homes. E non só iso, senón que as súas autoras, en caso de habelas, tamén esquecen o seu propio sexo, identificándose cos seus colegas varóns. Así, nun libro colectivo escrito por dous homes e unha muller podemos ler:

* *“De este modo se cumple el objetivo, primordial en opinión de los autores, de proporcionar a los alumnos una explicación básica...”*

E máis adiante:

* *“Hemos intentado responder a estos desafíos utilizando un lenguaje expositivo, claro y directo, asequible a cualquier alumno de Bachillerato...”*. E asinan “LOS AUTORES”. De maneira que a profesora coautora do libro en cuestión parece que se automarxina e que non asume as intencións expresadas nesta introducción.

Pero a linguaxe verbal non só non constitúe a única canle de transmisión de contidos, senón que moitas veces nin tan sequera resulta o medio máis eficaz para iso. Se a introducción de reforzos visuais nos libros escolares, que Comenius propuxo na súa obra *Orbis pictus*, foi unha das innovacións pedagóxicas de maior transcendencia dende o século XVII, resulta que agora a expresión visual é precisamente a dominante na nosa cultura actual, ata tal punto que a nosa sociedade adoita ser definida como unha “sociedade da imaxe”. A imaxe aparece, pois, como un instrumento de ensino-aprendizaxe cada vez máis poderoso e, polo tanto, un vehículo ideal para a transmisión de contidos escolares.

Pois ben, nos libros de texto de Ciencias Naturais, cando as imaxes mostran personaxes, estes son case sempre do sexo masculino e aparecen realizando accións habitualmente consideradas como propias de varóns. Só unha pequena porcentaxe das ilustracións representan individuos do sexo feminino, tanto nenas coma mulleres, e neste caso sempre aparecen en traballos, actitudes ou cualidades que se atribúen á muller.

Unha lectura puramente denotativa desas imaxes permitiralles ós alumnos e ás alumnas fixarse unicamente nos aspectos obxectivos e puramente descritivos da realidade icónica; pero ademais da transmisión desa mensaxe literal, as citadas imaxes propician unha interpretación subxectiva, de carácter connotativo, que comporta unha ideoloxía sexista, aínda que esta non estea explícita.

Nas láminas que representan estruturas xeolóxicas sempre aparece un home para incorpora-la noción de tamaño e escala; unha fotografía amosa un alpinista escalando vigorosamente unha potente formación rocosa; diante das cárcavas do Pirineo, un home empuña con decisión un martelo de xeólogo; seis atletas varóns participando nunha veloz carreira serven para ilustra-lo tema referido ó aparato respiratorio; a fotografía dun forte varón participando nunha exhibición de culturismo acompaña á lección sobre a musculatura humana; catro representacións de bustos varonís, mirándose entre sí, introducen o tema adicado ós “*órganos y funciones de relación en el hombre*”, e as numerosas fotografías de personaxes relacionados co progreso científico sempre se refiren a homes.

Así mesmo, as siluetas e debuxos empregados para esquematiza-la situación dos diversos aparatos, sistemas e órganos do corpo humano (dixestivo, respiratorio, circulatorio, muscular, óseo) corresponden invariablemente a homes. A conclusión é obvia: as mulleres non teñen intestinos, nin pulmóns, nin corazón, nin músculos, nin ósos; ou, en caso de telos, está claro que deberán ter menos cós homes.

Do mesmo xeito, a aparición da especie humana, como cumio da evolución dos seres vivos sobre a superficie terrestre, e mesmo como cume da evolución da vida no Universo, aparece simbolizada co debuxo dun home. Un home situado, pois, no centro do Universo: velaí a imaxe máis androcéntrica que pode imaxinarse nun texto escolar. Analogamente, a evolución dos rasgos faciais ó longo do proceso de hominización, así como as respostas fisiolóxicas desencadeadas pola liberación de adrenalina, analízanse tamén sobre debuxos de caras masculinas, e a culminación das cadeas tróficas figura sinalada igualmente con siluetas de homes (cazador, pescador, agricultor). Por suposto, a especie humana taxonomízase como *Homo sapiens*, non sendo posible a existencia dunha *Femina sapiens*, e só se menciona a existencia dun proceso de *hominización*, nunca de *feminización*, término este que ata pode resultar pexorativo se se confunde co de *afeminamento*.

Pola contra, as ilustracións nas que aparecen nenas ou mulleres representan escenas deste tipo: unha anciá esquimó abrazando a un neno, baixo condicións climáticas extremas, inútil e impotente diante dunha Natureza hostil; unha nena

afectada pola síndrome de Down e cun pé de foto no que se aclara que se trata dun individuo femia con mongolismo, ou o debuxo dunha silueta feminina para explicar a actuación sobre o organismo dunha infección producida por microorganismos. Así pois, tamén á hora de inculcar contidos segregacionistas, unha imaxe vale máis que mil palabras.

Conclusión

Nenas e nenos imitan todos estes modelos transmitidos, consciente ou inconscientemente, pola escola, polos profesores e polas profesoras, e polos libros e outros materiais utilizados nas clases. E esta aceptación lévana a cabo sen cuestionaren se se corresponden ou non coa realidade, ó tempo que tenden a reproducir estes mesmos valores e actitudes durante toda a súa vida futura, perpetuando sen ningunha resistencia a orde social existente.

Polo tanto, se os libros de texto seguen presentando contidos claramente sexistas e se as profesoras e mailos profesores seguen a inculcar actitudes deste tipo, dificilmente se poderá erradicar as discriminacións por mor do sexo das aulas.

Familia, sociedade e escola son os elementos implicados na transformación positiva de tantos valores segregacionistas vixentes na nosa colectividade. E aínda que sexa verdade que a escola non ten virtualidade dabondo para cambiar nin a familia nin a sociedade, si pode sementar alternativas, dar pequenos pasos cara adiante e, cando menos, non negar ás mulleres a súa propia identidade sexolingüística. Ensinar, en definitiva, que o feminino constitúe tamén un valor a respetar.

Bibliografía

- Apple, M.W. (1989): *Maestros y textos. Una economía política de las relaciones de clase y de sexo en educación*, Paidós/MEC, Barcelona/Madrid.
- Apple, M.W. E King, N.R. (1985): "¿Qué enseñan las escuelas?", en J. Gimeno e A. Pérez, *La enseñanza: su teoría y su práctica*, Akal, Madrid, pp. 37-53.
- Lloyd, B.B. (1983): "Diferencias sexuales y desarrollo", en H.R. Schaffer, *El mundo social del niño. Avances en psicología del desarrollo*, Visor, Madrid, pp. 37-56.
- Moreno, M. (1986): *Cómo se enseña a ser niña: el sexismo en la escuela*, Icaria, Barcelona.
- Torres, J. (1987): "El curriculum oculto y el mito de la objetividad: reproducción y resistencias", en A. Alvarez (comp.), *Psicología y Educación. Realizaciones y tendencias actuales en la investigación y en la práctica* (Actas de las II Jornadas Internacionales de Psicología y Educación), Visor/MEC, Madrid, pp. 173-188.

WOMEN IN HIGHER EDUCATION: ROLE CONFLICT AND POWER RELATIONS

MARÍA DEL MAR VIÑA ROUCO

Universidade de Santiago

Women university teachers have to work under difficult conditions which are not easily perceived by an outsider. In the first place and, like all other women teachers, they fill a complex set of roles, which vary from one society to another and from one educational level to another since when we refer to a university teacher we also have to take into account scholarly work. Some roles are performed in the school or university, some in the community and some in the private sphere:

PROFESSIONAL ROLES:

- Mediator of learning
- Disciplinarian or controller of student behaviour
- Parent substitute
- Confidant to students
- Judge of achievement
- Organizer of curriculum
- Bureaucrat
- Scholar and research specialist
- Member of teachers' organizations

ROLES IN THE COMMUNITY

- Public servant
- Surrogate of middle-class morality

- Expert in some area of knowledge or skills
- Community leader
- Agent of social change

ROLES IN THE PRIVATE SPHERE

- Housewife
- Wife
- Mother

Some of these roles conflict, that is, the performance of one, that of disciplinarian, for eg. tends to conflict with another such as that of confidant to students, or the role of independant and creative scholar will tend to conflict with that of bureaucrat. Other roles, such as those of housewife or mother may hinder the progress of women university teachers as scholars. In the presence of these role conflicts, the feminist teacher must learn to balance, to know when and how vigorously to act in a particular role, that is to say, be flexible enough. Though this is more easily said than done. In E.F. Goldman's opinion (1974),

“the professional woman is infinitely emancipated and trapped...she puts on the yoke of being wife, mother, house manager and wage earner.”

Lyn Pykett (1990) considers that the professional difficulties of academic feminists are not inconsiderable. These women occupy a very difficult and complex position. Apart from fulfilling a complex set of roles they have often had to learn the hard way that while they may be regarded as “supportive sisters” in the struggle, they are just as likely to be seen as collaborating in the perpetuation of patriarchal institutions and structures of knowledge.

Feminist teachers have to cope with different kinds of pressures: the pressures exerted by intolerance and suspicion of non-feminist colleagues, constraints of departmental institutional and disciplinary structures, and of established syllabuses. In addition, there are also the internal pressures and constraints of their own lives as women pursuing academic work.

Within this general approach to women in higher education, A.M Piussi (1987) believes that,

“The crucial problem for women is the symbolic poverty of their gender: the lack of female models and standards by which to measure the paths of education and self-improvement.”

Therefore, a woman who wishes to assert her plans and desires in the social and educational world, to go beyond her reproductive role without giving up her own gender, comes up against the almost insuperable difficulty of lacking symbolic

landmarks and criteria of judgement that are appropriate for her sex. So to assert her will to win and her claim to the best in life, she is obliged to find a place within the male symbolic order and frame of reference, which are the only ones available at present. This experience is found among those women who, as professors in the male ordered educational world, nurture high ambitions of mastery of knowledge and of education's symbolic and social codes. For these women, such aims remain illusions since in order to reach them, women are obliged to cancel an essential part of themselves, their female gender, and to deprive themselves of that wholeness which is a fundamental condition in a human-being. Sometimes they are women, either in private or alternatively in the protected and separate worlds of feminism, and sometimes they are neuter individuals, stripped of their female difference, in public and in the wider social world.

Female difference is still seen as inferiority and disadvantage. In the so-called developed countries today, women are present in the field of education: the teaching staff in primary and secondary schools consists mainly of women but this massive presence of women in education is not meaningful because they don't have real power.

Within this general framework women teachers are engaged in modifying their pedagogic models and their educational and didactic practices. What is involved in a feminist practice of teaching and learning? What is a feminist teacher? What does she teach? How and to whom does she teach it? In order to answer these questions we should analyse the problem from two different perspectives. The first one leads to the development of a pedagogy of sexual difference and the second one aims at changing the balance of power in the student's direction.

Within the first perspective it is interesting to analyse Irigaray's concepts (1987) of female authority and the figure of the symbolic mother. These ideas are particularly productive in the educational field. Women can set themselves up as female magisterial authorities, assuming a precise educational responsibility towards their own kind and give young girls a role model of woman as neither depressed nor a loser. Female teachers will thus be able to transmit a sense of female value rather than worthlessness and they will be able to speak and to make judgements from a position that corresponds to their own sex. Their male students also will recognise the symbolic mother and her authority in them and it will be a new authority, female this time, which will transmit the sense of the real, in this way male students will gain a sense of humanity that is richer.

Within the second perspective we should analyse the question of power, which has always been at the centre of feminism. The women's movement of the late sixties was posited on the powerlessness of women, and much early feminist criticism was concerned with cataloguing and theorising the forms of women's oppression. Moreover much feminist pedagogy grew out of the anti-authoritarian radical pedagogy of the sixties, which equated power with oppression.

Power is still a problem for women teachers, especially feminists. Even though many teachers favor liberal, collaborative and democratic ways of teaching their students still perceive them as tending towards the authoritarian type of teacher. This has been pointed out in the teacher's evaluation carried out by Santiago University. Teachers usually get high marks in the following:

- 1.- Fullfillment of daily duties
- 2.- Quality of her teaching
- 3.- Mastery of the subject
- 4.- Examinations
- 5.- Global evaluation

But marks are much lower with respect to:

- 7.- Teacher-Student interaction

Probably this is so, because as I. Armstrong (1989) says quite right,

“Even to want someone to be free to think is to put yourself dangerously into a position of power. Oddly, because I wanted so intensely to persuade the students that critique is imaginatively and intellectually enabling I found myself often placed structurally in the position of phallogocentric mentor by the group.”

The problem of power is structural to the pedagogic situation. Knowledge, like language, is power (although not all-powerful). Teachers almost always know more than their students so, at least in the classroom teachers have *power*. The real question is how and on behalf of what should it be used. The power of the feminist teacher lies in asking the questions and setting the agenda for discussion, not in providing the answers. In this sense, it is useful to recall Carl Roger's nondirective approach to teaching which implies the assumption of nondirective roles by the teacher such as: consultant, advisor or counsellor. This kind of teaching goes hand in hand with the feminist outlook on education within formal institutions, which pursues a process-oriented view of democratic research and teaching. Feminist scholars seek to empower people, to value their experience, to get rid of hierarchy. Thus, these teachers are against a teaching practice which imposes questions on students irrespective of their concerns. This nondirective approach to teaching is neither a pedagogic model nor a “laissez-faire” outlook on education since a nondirective attitude can be assumed by the teacher more or less permanently even when the teacher is making use of highly structured activities.

Richards & Rogers (1986) suggest that learner roles are closely related to the functions and status of the teacher. They point out that some methods are totally teacher dependent, while others view the teacher as a catalyst, consultant or guide. Therefore, democratic teacher roles are related to the following issues:

- The types of functions teachers are expected to fulfil: director, counselor or model.
- The degree of control (power) the teacher has over how learning takes place.
- The degree to which the teacher is responsible for content.
- The interactional patterns that develop between teachers and students.

All the different learning tasks we use in our everyday teaching-learning situation can be analysed in terms of *power* and control. Certain tasks vest power on the teacher, other types of tasks give much more control to the student. There's little doubt that for those women teachers in higher education concerned about power relations in the classroom, the ideal situation would be to rely on tasks that change the balance of power in the student's direction.

Therefore, we should emphasize first, the centrality of the student rather than the supremacy of the subject matter or of the teacher and secondly, we should keep a wary eye on the balance of power in the classroom: the degree of independence, autonomy, responsibility and creativity which are allowed to the student. An approach to teaching based on the latter should have, at least, the following characteristics:

- Special attention should be paid to the *purposes* of the students: what they are interested in and what they expect to carry away at the end of the course.
- Freedom* of the student to respond to a task in numerous and equally acceptable ways, to select among tasks or among ways of interpreting tasks assigned by the teacher and even to participate in designing the tasks themselves.
- Stir in the students an *awareness* of their own learning processes.

All these claims may be attractive but they are also very general. Argument is only likely to arise when we start discussing the most appropriate means of achieving these goals, and the *role* of the teacher in this process. The self-discipline on the part of the teacher can encourage a kind of openness to learning and create the conditions whereby a young adult can experience an inner motivational process.

On the other hand, there are occasions when teachers have to deal with antisocial and dangerously deviant behaviour and it would be ridiculous to argue that they should not be equipped to do this effectively, to use all the *power* they have. That is why D. Cameron (1989) remarks that good feminist teachers need to relinquish their

aversion to using what institutional power they have even in the absence of disruptive behaviour,

“Perhaps, after all, the role of a feminist in the mainstream of teaching cannot be, unambiguously, to “release” her students. Perhaps she must accept the need to challenge, even threaten them, using the power language puts at her disposal. Or is this “using language to keep others silent and powerless?” Can one justify the hierarchical means by the egalitarian end? I do not, in all conscience know the answer to this.”

Bibliography

- ARMSTRONG, I. (1989) “Diary of a two-term seminar” in A. Thomson & H. Wilcox (eds) **Teaching Women: Feminism and English Studies**. Manchester: University Press.
- COATES, J. & CAMERON, D. (1989) **Women in their Speech Communities**. London: Longman.
- DICKINSON, L. “Autonomy, Self-Directed Learning and Individualization” in ELT Documents, 103. The British Council (1978)
- GOLDMAN, E.F. “The Oppressed Emancipated Woman” in J. Miller et al.(1974) **Person Place and Point of View**. Glenview: Scott Foresman & Co.
- FREIRE, P. (1969) **Cultural Action for Freedom**. Harmondsworth: Penguin. (1972) **Pedagogy of the Oppressed**. Harmondsworth: Penguin.
- IRIGARAY, L. (1987) **Sexes et Parentes**. Paris: Editions de Minuit.
- PIUSSI, A.M. (1987) “Visibilita significativita del femminile e logos della pedagogía” in A. Cavarero et al (eds) *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*. Milan: La Tartaruga.
- PYKETT, L. (1990) “Classroom Wars” in **Women I-1**. Oxford: University Press.
- RICHARDS, J. & RODGERS, T. (1986) **Approaches and Methods in Language Teaching**. Cambridge: University Press.
- ROGERS, C. (1979) **Freedom to Learn**. Ohio: Merrill.
- WEILER, K. (1988) **Women Teaching for Change**. South Hadley, U.S : Bergin & Carvey.

EVOLUCIÓN DA POSICION ECONÓMICO-SOCIAL DA MULLER: ENTRE A PROCURA DA IGUALDADE EDUCATIVA E A DISCRIMINACIÓN

GLORIA VÁZQUEZ VÁZQUEZ
BEATRIZ FERNÁNDEZ VÁZQUEZ

Santiago

Introducción

Como suliña Coombs¹, para entende-las causas subxacentes nas desigualdades educativas baseadas na diferenza de sexo é preciso considerar que estas desigualdades «medraron inicialmente na cultura, costumes e tabúes tradicionais de cada sociedade concreta». Historicamente —por razóns económicas e de seguridade, posteriormente santificadas por costumes relixiosas— polas estruturas de autoridade familiar e comunitaria establecíanse os diferentes roles de sexos, que tradicionalmente se mantiveron ó longo dos séculos claramente definidos e diferenciados. Baixo novas formas, e como «supervivencias culturais», perduraron ata os nosos días os antigos ritos, actitudes e pautas de comportamento. E de tal xeito as mulleres viñeron sendo consideradas un colectivo silencioso e silenciado, que para aludir á súa relegación secular falábase delas como dunha «maioría minoritaria».

Os movementos en favor dos dereitos da muller son relativamente recentes, producíndose nos anos sesenta a explosión da investigación feminista. Nos nosos días, o replantexamento da identidade social feminina constitúe un dos elementos clave da sociedade, pero desde a perspectiva actual, o enfrontamento coas desigualdades baseadas no sexo, non só se orienta cara ás desigualdades no mundo da educación ou no mundo laboral, senón a reduci-las discriminacións en tódalas facetas da vida.

Evidentemente, a orientación dos esforzos para reduci-la discriminación feminina vai depender, como se ven observando nas últimas décadas e nos diferentes países, de

¹ Coombs P.H., *La crisis mundial de la educación. Perspectivas actuales*, Ed. Santillana, Madrid, 1985. Páxs. 291-297.

diversos factores: económicos, políticos, socioculturais, xeográficos...; pero sen dúbida a educación segue a se-la clave de cara a conseguí-la transformación da sociedade, tanto no mundo occidental economicamente privilexiado —onde os esforzos dos últimos anos centráronse fundamentalmente en abri-las portas á muller a campos de estudio e emprego reservados exclusivamente ós homes— como nos países ou rexións subdesenvolvidos, nos que a solución dos problemas de control demográfico, saúde, hixiene familiar, nutrición... pasan inexcusablemente por unha axeitada formación da muller.

Desde a perspectiva de que da educación e, máis concretamente, da igualdade de posibilidades reais da muller ós distintos niveis educativos, vai depender en grande medida o seu acceso a novos horizontes económicos, sociais e culturais, pretendemos analizar algúns dos elementos que seguen a ter vixencia na realidade actual española e que poñen en evidencia a diferenza entre formulación e concreción do dereito á igualdade educativa.

Pretendemos tamén reflexionar sobre a incidencia que teñen os prexuízos e pautas de comportamento familiares —incluídos os da propia muller— de cara a conseguí-la igualdade feminina nos distintos ámbitos: escolar, económico e social.

O longo camiño ata conqueri-la igualdade no acceso a educación: A discriminación

Historicamente, as desigualdades educativas en razón de sexo déronse incluso en sociedades que concedían grande importancia á educación. Temos, non obstante, excepcións significativas que nos mostran a capacidade da muller para acadar niveis intelectuais similares ós do home ou que, como demostra a antropóloga Margaret Mead, as cualidades temperamentais atribuídas a cada sexo no son senón produto das distintas culturas². Atopamos exemplos destas excepcións, sen remontarnos a épocas anteriores, na Idade Media e Renacemento con mulleres escribanas, médicos, e incluso profesoras impartindo matemáticas nos inicios da Universidade de París ou licenciadas desempeñando cátedras de dereito na Universidade de Bolonia. Máis próxima a nós no tempo e no espazo, Concepción Arenal (1820-1892) —que hai século e medio asistía a clases na Facultade de Dereito de Madrid disfrazada de home— constitúe xa un exemplo clásico de astucia, vontade e tesón feminino fronte ós impedimentos sociais.

Pero non son máis que iso, excepcións, que en moitos casos eran froito, ademais, dunha evidente determinación persoal, dunha particular concepción da educación do seu entorno familiar.

Na civilización occidental máis recente, a lectura de múltiples obras e a promulgación de decretos en relación ó desenvolvemento do modelo educativo

2 Mead M., *Sexo y Temperamento en las Sociedades primitivas*, Ed. Laífa, Barcelona, 1973.

escolar, fannos ve-la enorme dificultade que para a muller representou o simple recoñecemento do dereito á educación e a igualdade no acceso ós distintos niveis educativos. Convén, ademais, non esquece-la grande diferenza que existe entre o recoñecemento dun dereito, a regulamentación legal para o seu exercicio e a súa práctica xeralizada na realidade.

No século XIX, consecuencia da revolución francesa e industrial, prodúcese unha evolución nas mentalidades e comencan a recoñecérselle á muller —aínda que moi lentamente e practicamente só no plano teórico— os mesmos dereitos que ó home nos distintos campos da cultura.

Neste século, no que o desenvolvemento do modelo educativo escolar exténdese ó conxunto de nacións e estados europeos e americanos, abundan os feitos que mostran as dificultades e atrancos atopados pola muller na procura da igualdade educativa, incluso en épocas de cambio caracterizadas pola influencia de correntes progresistas.

En Francia, por exemplo, mentres en 1833 se decreta para os rapaces a obrigatoriedade de asistencia ás escolas comunais, non se fai o mesmo para as rapazas ata dezasete anos máis tarde. E aínda así, a asistencia feminina era practicamente excepcional e fortemente condicionada, xa que se o ensino era impartido por mestres a asistencia da muller considerábase pouco menos que inmoral; cando era impartido por mulleres, estas carecían da cualificación necesaria ó non contar con escolas de maxisterio femininas³.

Máis significativos —polo colectivo do que proceden, pero sin esquece-lo contexto e o momento histórico no que se producen— son os resultados da votación do Congreso Pedagóxico Hispano-Luso-Americano celebrado en 1892⁴.

Se ordenamo-las cuestións sometidas a votación segundo as porcentaxes dos votos favorables fronte á suma dos contrarios mais abstencións, para un total de 648 votantes obtémo-los seguintes resultados:

- 1) 75,9 %, consideran que a muller ten os mesmos dereitos que o home para desenvolver e cultivar, no ben propio e da especie, tódalas súas facultades, tanto físicas como intelectuais.
- 2) 73 %, votan a favor do exercicio profesional feminino en Medicina e Farmacia na especialidade «para a muller e os nenos».
- 3) 66,7 %, decláranse a favor do ensino da muller en tódolos seus graos.

3 Barrera Peña M.L., Lopez Peña A., *Sociología de la mujer en la Universidad: Análisis histórico-comparativo Galicia-España, 1900-1981*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1984. Páx. 86.

4 Barrera Peña M.L. e Lopez Peña A. *op. cit.*, páxs. 89 e 90.

Cuestións nas que a porcentaxe de votos favorables era inferior á suma de contrarios e abstencións:

- 4) 46,6%, consideran que debe darse á muller unha educación igual en dirección e intensidade á do home. (Abstense un 38,1%).
- 5) 40,1%, votan a favor de darlle á muller a cultura necesaria para desempeñar tódalas profesións. (A votación en contra é superior, un 44,75%).
- 6) 41,2%, decláranse a favor de que a muller poida concurrir, xunto cos homes, ós mesmos centros de ensino secundario, especial e superior establecidos para eles. (Votan en contra un 45,2%)
- 7) 40,1%, votan a favor da coeducación de sexos na escola primaria. (En contra votan o 37,8%).

Obsérvase claramente a discriminación sexista, a contradicción entre «ideoloxía proclamada» e «práctica real»: recoñécenselle á muller os mesmos dereitos á educación que ó home (cuest. 1) en tódolos graos do ensino (cuest. 3), pero non a posibilidade de exercelos en termos de igualdade. A educación da muller debe ser distinta á do home desde o ensino primario (cuest. 7) ó superior (cuest. 6), tanto cualitativa como cuantitativamente (cuest. 4). O dereito a cultivar as facultades físicas e intelectuais da muller enmárcase nun fin concreto, no seu propio ben, pero sobre todo no da especie (cuest. 1), xa que a cultura que ten que adquirir non se orienta cara a desempeñar as distintas profesións (cuest. 5), senón, en todo caso, a exercer aquelas nas que se considera pode seguir prolongando o seu papel doméstico e maternal (cuest. 2).

En España, durante o século XIX e grande parte do XX as mulleres son educadas para o matrimonio, para desempeñar as tarefas domésticas, para atender a casa, ó home e ós fillos. Durante as primeiras décadas deste século poucas son as mulleres que acceden a centros educativos secundarios e superiores —sempre unha grande minoría e de determinadas clases sociais, media ou privilexiada—. Nas restantes clases sociais do medio urbano, e especialmente no medio rural, a educación escolar, incluso primaria, era patrimonio casi exclusivamente masculino, non obstante (ou precisamente por) ter que compatibiliza-la muller, en moitos casos, o traballo doméstico con traballos serviciais ou no campo para contribuir ó sustento familiar⁵:

- G.: Pero, ¿entonces vostede en que ano naceu?.
- Carmen: Eu nacín no dazasete.
- G.: ¿E cando empezou a ir á escola?
- Carmen: No...No vintemoitos. No vinteoito ou vintenove.

(5) Fragmento dunha grabación realizada en Galicia por unha das autoras da presente comunicación en decembro de 1990.

- G.: E logo, ¿antes quen lle enseñaba?
- Carmen: Ninguén. ¿Quen me iba ensinar?
- G.: ¿E que recordos ten da escola?. ¿Agradables ou desagradables?.
- Carmen: Eu agradables, a...única pena que teño de que fun moi poucos días. E a miña pesar...é que me mandaban ir a...pá casa...pa ir cas vacas, que senón outro día non me deixaban ir outra vez.

Pese á discriminación experimentada, ata épocas moi recentes as mulleres no só non se revelaban contra esta situación senón que, en certos contextos, como indican Barrera e Lopez ó referirse á situación da muller a finais do século pasado, «...producto da alienación e sometemento á mesma, acatábana, defendíana e reforzábana»⁶.

O fragmento da entrevista anterior, que exemplifica a situación educativa vivida polas mulleres no ámbito rural hai 60 anos, parece ter pouco que ver coa realidade actual. Sen embargo, aínda que a situación foi mellorando moi positivamente desde 1970 coa L.X.E., estudos recentes realizados con datos de Censo de Poboación de 1981 mostran que hai dez anos nos hábitats rurais de varias Comunidades, apreciábanse importantes porcentaxes de poboación total xove, dos nados entre 1961 e 1965, sen estudos primarios —para os que, en principio, a escolaridade básica fora obrigatoria—. En cinco Comunidades do sur superábase ó 25%, e precisamente nestas Comunidades era onde se daba unha maior distancia, tanto entre o nivel de estudos acadado polas mulleres urbanas e rurais, como entre homes e mulleres⁷.

Segundo o Padrón de Habitantes do INE (Instituto Nacional de Estadística) de 1986, o número total de mulleres de máis de 10 anos que se declaraban analfabetas, ascendía a 914.347, o que representaba nese ano o 70% do total de persoas nesa situación.

A outra cara da moeda represéntana o gran número de mulleres que en España, especialmente na última década, accederon ós diversos niveis do sistema educativo.

Sen entrarmos na análise dos factores de discriminación cualitativa que inciden na educación, nen na do sesgo que presenta a matriculación nas diferentes opcións ós estudos de F.P. ou Universitarios, investigacións realizadas nos diversos niveis educativos e datos estadísticos mostran que —salvo nos estudos técnico-profesionais en que o número de mulleres segue a ser inferior ó de homes— temos na actualidade unha matrícula numericamente equilibrada.

No ámbito rural o nivel de instrucción acadado polas mulleres nas xoves xeracións —segundo estudos comparativos entre a poboación de 20 a 24 anos á que

⁶ Barrera Peña M.L. e Lopez Peña A., *op. cit.*, páx. 88.

⁷ Camarero L.A., Sampedro M. R., Vicente-Mazariegos J.I., *Mujeres y ruralidad. El círculo quebrado*. Ministerio de Asuntos Sociales. Instituto de la Mujer, Madrid, 1991. Páxs. 41 e 42.

antes nos referimos, e a xeración de seus pais con idades comprendidas entre 45 e 54 anos, así como entre poboación rural e urbana— presenta as seguintes características⁸:

- A xuventude rural no seu conxunto —principalmente debido ás menores posibilidades de acceso a estudos medios e superiores— presenta un menor nivel de instrución que a xuventude urbana, pero o acceso ós estudos depende do tamaño de hábitat e non de ser homè ou muller.
- Non existen diferencias significativas entre o nivel de estudos acadados polos homes e polas mulleres. O feito de vivir en cidades ou en pobos non constitúe un elemento discriminatorio das oportunidades educativas das mulleres respecto das dos homes.

Conclusións desta investigación, mostran o esforzo consciente da muller das áreas rurais por supera-la inxusta situación de inferioridade na que se atopan:

- A mellora na situación cultural das fillas con respecto ás nais é maior nos lugares onde a situación de partida era peor.
- Existe unha tendencia das mulleres rurais máis xoves a estudar máis que os homes —segundo un inquérito realizado sobre xuventude rural en 1984— e, sobre todo, a incorporarse de forma crecente ós estudos medios unha vez rematada a E.X.B.

No bacharelato —no que a representación feminina non superaba un 3% do total de inscricións no curso 1914-15— a paridade porcentual acadouse no 1976-77⁹. Dez anos máis tarde, no curso 1986-87, a matrícula de mulleres en BUP e COU — 670.032— era sensiblemente superior á de homes —538.286—. En F.P. invertíase a relación: o total de mulleres matriculadas ascendía a 307.901 mentres que o total de homes era 424.028.

No nivel universitario, nese mesmo curso 1986-87 por primeira vez a matrícula feminina (50,1%) supera á masculina, presentando certamente unha desigual e tamén significativa distribución: nas Facultades (53,6%) e Escolas Universitarias (49,4%) a porcentaxe de matrícula feminina é moi superior á das Escolas Técnicas, onde só representa o 14,8%¹⁰.

Da interpretación destes datos podemos extraer dúas conclusións: a situación de marxinação e discriminación educativa que, aínda hoxe, padece un amplo colectivo de mulleres; e que a igualdade no acceso ós diferentes niveis educativos non implica

8 Camarero L.A. e outros, *op. cit.*, páxs. 40-45.

9 Viñao Frago A., "Espacios masculinos, espacios femeninos. El acceso de la mujer al bachillerato", *Mujer y educación en España 1868-1975*, Universidade de Santiago, 1990. Páx. 567.

10 Rubio Herraiz E., Mañeru Méndez A., "El Género como categoría de análisis de la educación", *Revista de educación*, núm. 290 (1989). Páxs. 12 e 13.

o recoñecemento igualitario da muller, nen no mundo laboral, nen na participación social e política —contradecindo os argumentos que facían referencia á súa falta de cualificación, ó menor nivel de preparación intelectual, para xustifica-la discriminación e subordinación a que viña sendo sometida—.

Non entraremos a analiza-los índices de participación social e política da muller, sobre os que abundan múltiples traballos, e da que, por outro lado, temos múltiples referencias. Si nos interesa achegarnos á realidade laboral global da muller en España neste momento que, segundo datos de diversos informes, presenta as seguintes características¹¹:

- A taxa de actividade feminina (o 34%) está oito puntos por debaixo da media europea.
- A muller cobra, por termo medio, un 30% menos que o home.
- Soporta tamén a muller o maior número de contratos temporais (o 38,2% do total). Son maioría na economía sumerxida e traballan en postos con menos cualificación.
- A taxa de paro feminino incrementouse nos dez últimos anos —na Comunidade Galega multiplicouse por cinco—.
- O paro afecta ás mulleres con máis intensidade, e de forma especial ás mulleres xoves: Cerca do 70% das persoas que buscan o seu primeiro emprego son mulleres —a media estatal é dun 65,7% e a galega o 67,8%—. Entre as persoas que permanecen mais dun ano paradas son mulleres o 59,7%.

Factores educativos, sociais, políticos, económicos... limitan o acceso da muller a determinados postos —sobre todo ós de maior relevancia e responsabilidade—. Pero tamén a nivel familiar as desigualdades no reparto equitativo de responsabilidades e tarefas domésticas condicionan en grande medida tanto á libre elección feminina no campo laboral, como a súa participación en actividades de carácter social, político ou cultural.

Na actualidade no ámbito rural, tódalas estratexias laborais da muller veñen determinadas pola presenza ou ausencia de cargas familiares, de tal xeito que cando existen posibilidades de opción a distintos tipos de traballo asalariado, en última instancia a opción elexida vai vir determinada polas obrigacións familiares ás que teña que facer fronte¹². No mesmo sentido podemos falar da participación social feminina, especialmente no caso de nais traballadoras:

«Pois porque vou a traballar e teño dúas fillas e teño a casa, e acumúlase todo...

¹¹ *La Voz de Galicia*, 6 de Marzo de 1992.

¹² Camarero L.A. e outros, *op. cit.*, páxs. 160 e 161.

Oie, a min gustaríame estar asociada en tódalas asociacións do pobo»¹³.

A compoñente «obrigación familiar» das nais traballadoras, desde a propia concepción feminina, faise patente incluso nas novas xeracións, non só no medio rural senón tamén nos distintos ámbitos sociais e laborais urbanos. Aínda que a determinación exacta precisa dun estudio detallado e obxectivo, é sensiblemente menor a porcentaxe de mulleres que pertence a asociacións, participa en cursos de reciclaxe e perfeccionamento profesional, asiste a congresos, solicita becas para estudos fóra da localidade (non digamos para outra rexión ou para o extranxeiro), etc.

Naqueles ámbitos e supostos nos que a muller pode acceder a determinadas actividades en igualdade co home, os factores tempo (falta de) e espacio (desprazamento) adquiren un grande peso específico que frecuentemente se traducen na renuncia á súa participación ou á orientación da mesma de cara a facela compatible coa función familiar-doméstica.

No conxunto de discriminacións familiares merece unha análise aparte a frustración que experimenta un grande colectivo de mulleres —tamén no medio rural, pero preferentemente no urbano, e de forma especial entre aquelas que non realizaron ou non remataron algún tipo de estudos— cando por non terse iniciado no mundo do traballo, ou despois de abandonalo para adicarse ó coidado dos fillos e da casa, ó cabo de anos e cando se atopan en serias dificultades para realizar algunha actividade profesional, non só se minusvalora o seu papel doméstico, senón que incluso se lles recrimina o non contribuir á economía familiar, sobre todo por comparación con mulleres do mesmo ámbito que sí o fan.

A igualdade educativa

Compartimos con Mariano F. Enguita a concepción de que «se ben a escola ten contribuído e contribúe á división da sociedade en xéneros e á dominación do masculino sobre o feminino (o que debe poñerse de manifesto e ser correxido) tamén contribuíu e contribúe á igualdade e á liberación da muller, sumerxíndoa nunha experiencia igualitaria, aportándolle experiencias que melloran a propia imaxe, elevando as súas expectativas sociais e restando lexitimidade á súa discriminación.»¹⁴.

Resulta obvio que desde a negación do dereito da muller á educación, ata conseguí-la equiparación cos homes no acceso a tódolos niveis do ensino, temos percorrido un longo camiño, pero queda aínda un longo traxecto por percorrer na complexa tarefa de combater as evidentes discriminacións, de superar os estereotipos sociais asimilados á diferenciación de sexos, de facer efectiva a igualdade de dereitos.

13 de Camarero L.A. e outros, *op. cit.*, páx. 172.

14 Fernández Enguita M., "La tierra prometida. La contribución de la escuela a la igualdad de la mujer". *Revista de Educación*, num. 290 (1989). Páx. 23.

Nesa tarefa, ó noso entender, converter en realidade a igualdade educativa, tanto no ámbito escolar como familiar, segue constituíndo un elemento prioritario.

No que respecta ó ámbito escolar, no marco da lexislación educativa española máis recente, as referencias ás desigualdades por razón de sexo da L.O.X.S.E. de 1990 non fan senón confirmar que no camiño andado en procura da igualdade educativa, atopámonos aínda moi lonxe da meta:

- O obxectivo primeiro e fundamental da educación é o de proporcionar ós nenos e ás nenas, ós xoves dun e outro sexo unha formación plena que lles permita conforma-la súa propia e esencial identidade... (Preámbulo, párf. 2).
- A educación permite, en fin, avanzar na loita contra da discriminación e a desigualdade, sexan estas por razón de nacemento, raza, sexo,....teñan unha orixe familiar ou social, arrástranse tradicionalmente ou aparezan continuamente coa dinámica da sociedade. (Preámbulo, párf.5).
- Eses serán os fins que orientarán o sistema educativo español..., e no alcance dos mesmos a educación pode e debe converterse nun elemento decisivo para a superación dos estereotipos sociais asimilados á diferenciación por sexos... (Preámbulo, párf. 29).
- A actividade educativa desenvolverase atendendo ós seguintes principios:...c) A efectiva igualdade de dereitos entre os sexos, e o rexeitamento a todo tipo de discriminación... (T. Preliminar, artg. 2°).

A educación, en íntima interrelación co sistema sociocultural e productivo, presenta como funcións sociais a reprodución, integración e lexitimación do proxecto cultural propio de cada sociedade. Pero tamén a súa transformación.

Respecto da función transformadora, as esixencias sociais actuais demandan do Sistema Educativo que se convirta nun «compensador de desigualdades», en oposición ó «papel reprodutor da desigualitaria e inxusta estrutura social que ata hoxe, e implicitamente, se lle asigna»¹⁵.

Para que se realice a transformación social é preciso transforma-la realidade escolar, o que supón, que entre as características que se sinalan para acadar un novo modelo de escola —dende a perspectiva dun proxecto global no que se enmarca a igualdade educativa en razón de sexos—, esta se convirta en coeducadora, «superadora do ensino mixto, que sexa non sexista. Potenciadora do desenrolo das persoas e, polo tanto, que combata os roles sexuais establecidos pola sociedade patriarcal, favorecendo a presenza da muller en tódolos niveis de decisión e participación»¹⁶.

Conseguir unha escola autenticamente coeducadora vai depender da interrelación

15/16 Conclusións do II Congreso de MRP. Gandía 1989. Ed. Federación Estatal de Movementos de Renovación Pedagóxica. Nova Escola Galega. Santiago. Páxs. 23 e 24.

de múltiples factores: desde a modificación de actitudes sexistas do propio profesorado, a que na elaboración do proxecto educativo de cada centro —que deberá ser un proxecto de transformación no que a «educación en valores» como ámbito do cambio de actitudes, de crítica e, en definitiva, de transformación social, presida a súa conformación— participen realmente as entidades e movementos sociais do medio próximo e, de maneira especial, os pais do alumnado.

Na familia, que constitúe o primeiro elemento configurador de valores e actitudes, é onde primeiro se delimitan os roles masculino e feminino. Antes da discriminación escolar, laboral ou social, a muller é discriminada —e discrimina— no ambiente familiar, de aí a importancia que ten a familia de cara a conseguir unha auténtica coeducación.

No ámbito familiar, un aspecto sobre o que é necesario incidir de cara a combater as actitudes sexistas, é a necesidade de conseguir-lo reparto equitativo nas responsabilidades familiares, e tarefas domésticas. Neste senso a mesma muller ten que ser consciente das propias actitudes discriminadoras que se reflexan, de forma especial, no seu papel de educadora.

No momento actual, no noso contexto sociocultural, en que se cuestionan cada vez máis os roles masculino e feminino, para unha análise máis obxectiva é preciso ter en conta a diversidade de situacións, experiencias e plantexamentos que condicionan as actuacións da muller. Pero quizais nestes momentos, un dos elementos que ten máis transcendencia con vistas a avanzar realmente na consecución da igualdade educativa, económica e social, é a toma de conciencia da propia muller dos seus prexuízos sexistas, que se manifestan en determinados comportamentos —ata certo punto contradictorios— no ámbito familiar, e que veñen determinados en grande medida pola conciencia que ten a mesma muller do seu inexcusable papel como motor da vida doméstica.

PSICOANÁLISIS CULTURAL Y EDUCACIÓN DE LA MUJER

SARA LÓPEZ-ABADÍA ARROITA

E. U. F. P. E. X. B. Universidade de A Coruña

En vez de exponer los fundamentos teóricos de la comunicación que presento aquí voy a entrar en materia directamente planteando de qué va a tratar este ensayo o aproximación al objeto de análisis “Educación de la mujer”.

Mi intención es estudiar un aspecto de la obra de Claude Lévi-Strauss que resulta, por un lado, muy interesante a la hora de comprender el *método* usado por este ilustre antropólogo, y también los problemas derivados de elegir una presentación determinada de dicho método.

Como se sabe, un *configurador central* de esta obra es el desarrollo del concepto de *mujer* en un nivel directamente relacionado con el *mito*. Y en concreto, el tipo de *mitología cultural* que forma parte del *sustrato imaginario* de la cultura europea actual. La *interpretación* que de su obra ha hecho una de las mejores especialistas francesas, Cathérine Backès-Clément, se basa en considerar que el paso de la naturaleza a los códigos culturales está relacionado con el tema de la *educación de la mujer*, punto crucial de algunas obras del etnólogo francés, como *Sobre el origen de los modales en la mesa*.

Como se sabe, el estructuralismo es un tipo de construcción metodológica basado en la *dicotomía*. Dado un objeto de análisis, el estructuralismo postula que dicho objeto, en su apariencia externa y en su configuración interna responde a un *sistema o estructura*, y dicho sistema puede ser buscado, ahondado y analizado en función de un *modelo* que articula en diferentes niveles, planos, o subsistemas, determinado número de oposiciones internas llamadas *dicotomías*. El estructuralismo más radical sostiene que estas dicotomías son cosa del objeto mismo que analizamos, y que el *método* es especialmente productivo porque tiene en cuenta este aspecto de la realidad. El estructuralismo más flexible (o más escéptico) considera que los objetos pueden tener o no tener esa estructura que nosotros les damos, pero que, en todo caso, la vía metodológica permite que nos hagamos una idea más clara de dichos objetos. Bien. *Claude Lévi-Strauss* es un ejemplo muy notorio de estructuralista

escéptico. Como analista o estudioso de los hombres y sus formas de organización, a medio camino entre la antropología y la etnología, ha asumido la necesidad metodológica de la *dicotomía*. Lógicamente para él la dicotomía esencial, dado el campo en el que trabaja, es la que opone la Naturaleza y la Cultura. A partir de esta primera constatación, y teniendo en cuenta que su objeto de estudio preferente es el *mito*, él mismo ha utilizado un pensamiento de tipo mítico para afrontar el paso de la primera dicotomía, Naturaleza/Sociedad, a la segunda, Hombre/Mujer. La formulación de este mito, en su aspecto académico es la siguiente: la diferencia entre el hombre y la mujer, considerados ambos como entidades biológicas, es el *origen del desorden*.

La tercera dicotomía, trasladándonos ya al plano del mismo método estructuralista, es la que opone el *Mitos* y el *Logos*. El *mito* es la explicación natural y el *logos*, o exposición lógica, racional, es la explicación *cultural*. Hay que hacer notar que el desarrollo del método estructuralista en *Lévi-Strauss* es especialmente agónico o pasional, una vez admitido su escepticismo metodológico. Precisamente porque cree que el método es sólo el método, al afrontar la *realidad natural* lo hace de una manera en cierto modo existencial. Es muy interesante repasar algunas líneas de *Las estructuras elementales del parentesco*:

De todos modos la mujer jamás podía transformarse en signo y nada más que en eso, ya que aun en un mundo de hombres es una persona y que, en la medida en que la define como signo, uno se obliga a reconocer en ella a un productor de signos. En el diálogo matrimonial de los hombres, la mujer nunca es puramente aquello de lo cual se habla, ya que si las mujeres en general representan una cierta categoría de signos, destinados a un cierto tipo de comunicación, cada mujer conserva un valor particular que corresponde a su talento, antes y después del matrimonio, para obtener su parte en la pareja. Al revés de la palabra, que se transformó integralmente en signo, la mujer permaneció, al mismo tiempo, como signo y como *valor*. Así se explica que las relaciones entre los sexos hayan preservado esa *riqueza afectiva*, ese fervor y ese misterio, que sin duda impregnaron en el origen a todo el universo de las comunicaciones humanas.

Este es un texto muy curioso, que ha generado bastante polémica, especialmente en los años 60. Básicamente el planteamiento de Lévi-Strauss a partir de esta idea es que la sociedad se articula en función del intercambio de mujeres. Naturalmente esta apreciación provoca un rechazo inmediato desde dos planteamientos: por un lado parece darle el visto bueno científico a una situación típica de las culturas occidentales y, en general, de las culturas relacionadas con la civilización moderna. Hay, en efecto, no pocos mitos que sustentan esta visión de Lévi-Strauss, y, en la tradición grecolatina, el motivo mítico clásico del rapto *de las sabinas*. Basta con repasar la actualidad hispánica para cerciorarse que, en formas más o menos desviadas, el tema de la necesidad de intercambiar mujeres para mantener el grupo social reaparece a veces de manera muy pintoresca: la película *Caravana de mujeres* es un clásico de los tiempos míticos de la Conquista del oeste, y más recientemente, a partir de la proyección de

esta película un pueblo muy racialmente hispánico organizó una excursión similar, ampliada recientemente por otro pueblo de Salamanca que en plena euforia picaresca propuso cobijar a grandes cantidades de mozas hispanoamericanas. Así pues, lo que es un hecho cultural o de civilización todavía persistente puede tomarse como un refrendo de las propuestas de Lévi-Strauss, sin que el etnólogo francés haya dicho exactamente esto. La segunda posición teórica y metodológica nos lleva a una situación muy curiosa. Ya hemos dicho que Lévi-Strauss es esencialmente escéptico como científico, y que, en su manera de concebir el estructuralismo es también escéptico. Recientemente, en 1988, en sus conversaciones con Didier Eribon ha aludido a la polémica desatada a partir de su apreciación sobre el *intercambio de mujeres* como eje articulador de la explicación mítica del paso de la Naturaleza a la Cultura. Lévi-Strauss, con un desparpajo extraordinario plantea que, en realidad se trata de una cuestión de punto de vista, y que igual hubiera podido adoptar el planteamiento inverso: *el intercambio de hombres*.

Nos parece que en este caso Lévi-Strauss lleva muy allá su escepticismo metodológico y traspasa las normas de análisis del estructuralismo. La cosa, viniendo de alguien que se confiesa poco metódico, no tendría excesivo interés. Pero sucede que estamos aquí en el ejemplo espectacular en que una protesta de tipo feminista, que, en origen está insuficientemente argumentada, y no parece ajustarse al pensamiento de Lévi-Strauss, provoca una corrección del etnólogo que, queriendo quitar hierro a la cuestión, empeora de manera radical las cosas. Me explicaré.

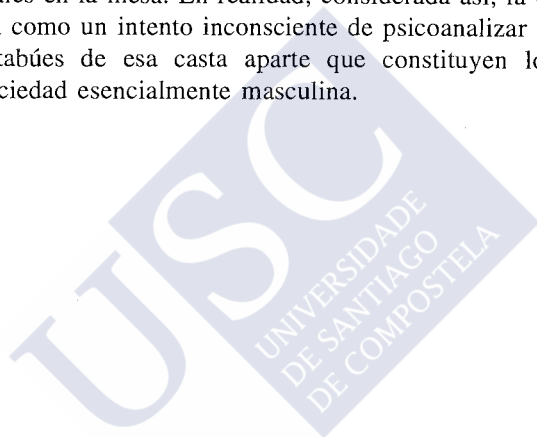
Como he dicho anteriormente, el estructuralismo como método parte de la constatación de dicotomías o antinomias y del sistema procedimental de análisis binarios (Lévi-Strauss trabajó conjuntamente con Roman Jakobson), y en este sistema es *fundamental* establecer cuál es el término *marcado* de una oposición. Por ejemplo, en la oposición *sorda/sonora* en el plano de la fonología, el término *no marcado* de la oposición es *sorda*, y el término marcado es *sonora*. La razón es muy sencilla: la *sonoridad* implica el elemento, y la *sordez* la ausencia de ese elemento. La *sordez* es sólo ausencia de sonoridad. Lo esencial para la articulación del sistema es la detección de un elemento y la organización de las unidades en torno a su presencia o ausencia.

Lévi-Strauss disponía de un argumento interno dentro del estructuralismo para defender lo que entonces expuso, que es correcto científicamente, y que no tiene el menor viso de antifeminismo. La oposición *Hombre/Mujer* se basa en la presencia o ausencia de una característica esencial: es la mujer la que dispone de un elemento fundamental para la supervivencia del grupo o de la especie. La capacidad biológica de reproducción. Es muy fácil hacer ver el argumento: proponiendo un modelo teórico (que como el propio Lévi-Straus ha declarado, es esencial para entender los hechos de la realidad) en el que el grupo A estuviese formado sólo por hombres cazadores o agricultores, y el grupo B sólo por mujeres dedicadas a lo mismo, tras el intercambio ocasional de orden sexual entre ambos grupos, tan sólo el grupo B estaría

en condiciones de reproducirse como grupo, aunque la especie sí perviviría. La existencia de grupos separados, sin intercambio, terminaría con la especie; la regulación de esa existencia por medio de un intercambio ocasional, haría supervivir la especie a través del grupo B, pero no del grupo A que, al cabo de cierto tiempo se extinguiría. La única posibilidad de asegurar la pervivencia del grupo consiste en el rapto de un elemento que tenga la cualidad buscada (la capacidad de reproducir y criar nuevos miembros del grupo); llevado esto al momento del análisis al que Lévi-Strauss lo aplica, el momento en el que ya los grupos se regulan a través de prácticas de intercambio relacionadas con tabúes culturales como el del incesto, para el análisis metodológico da igual adoptar una estrategia u otra, da igual hablar de intercambio de hombres o de intercambio de mujeres, como apunta Lévi-Strauss, pero en este caso estamos ya en una primera fase de diferenciación cultural. El momento en el que pasamos de la especie al grupo es el momento en el que pasamos de la naturaleza a la cultura, y ahí el término *marcado* de la oposición es la mujer, que es la que dispone del elemento de valoración cultural. De hecho, científicamente hablando la propuesta de Lévi-Strauss es más sólida si consideramos que la distinción no es metodológica sino esencial, estructural. Sucede que en este caso hay que alterar la percepción inicial sobre la idea de *desorden*. El causante del desorden en la oposición cultural es el hombre, no la mujer. El restablecimiento de un orden cultural que palíe esa situación, es, lógicamente, y como ha visto muy bien Lévi-Strauss, producto de la intervención de la mujer.

Entramos ya en la parte final de nuestra disertación. El sintagma *La educación de la mujer* es ambiguo. Formulado así tanto puede significar «educar a la mujer» como «la mujer educa». Obviamente no estamos hablando de mujeres concretas, sino de función antropológica. Sin embargo es curioso notar cómo en los casos en que la organización del sistema cultural de una sociedad dada, sólo permitía la emergencia de personalidades masculinas, no es nada difícil encontrar en el entorno familiar las figuras femeninas que han diseñado la educación de dicha personalidad. Basta con pensar en el papel central de la madre de Pío Baroja en su familia. Pero la cosa debe ir más allá de ejemplos aislados. Como apreciación general la idea de Lévi-Strauss es muy certera: la cultura, globalmente considerada, es un invento de la mujer, en tanto que su transmisión es cosa de ella. Obsérvese que lo esencial de la cultura tradicional consiste en el sistema global de experiencias acumuladas en forma, primero de mitos, luego de relatos o cuentos, y finalmente, en los casos en que el código escrito se ha instalado como medio transmisor esencial, de libros de diversa índole. La abuela que cuenta cuentos, leyendas o historias, o la maestra que transmite lo más esencial de los útiles que ha de manejar y conocer un niño para desenvolverse en la sociedad, reproducen la misma función de educación de la especie y del grupo que Lévi-Strauss había detectado. Esto nos devuelve al origen de nuestro trabajo: la diferenciación *Hombre/Mujer* corresponde al fondo cultural en sí, y no es un capricho metodológico. Sucede que Lévi-Strauss, que como judío pertenece a una cultura matrilineal, y como intelectual confiesa su dependencia crítica de Freud (el último capítulo de la *Antropo-*

logía estructural está dedicado a comentar la obra *Tótem y tabú*), ha evidenciado aquí un curioso lapsus al tratar de presentar como indistinto el valor de una oposición binaria que, efectivamente, reposa en la dicotomía original Naturaleza/Cultura. La observación sobre esa diferencia entre *valor* y *signo* para aludir a las relaciones entre hombres y mujeres parece más bien entenderse como un efecto de enmascaramiento de una realidad cultural: el hombre sabe, biológicamente, que la mujer es esencial para su propia supervivencia y precisamente por ello trata de sustituir la conciencia de esa realidad por una conciencia imaginaria, cultural, en la que no sería difícil reencontrar construcciones similares a las que articulan las conductas aprendidas culturalmente en lo que concierne al paso de lo *crudo* a lo *cocido*, a los ritos de iniciación o a los modales en la mesa. En realidad, considerada así, la obra de Lévi-Strauss se nos presenta como un intento inconsciente de psicoanalizar culturalmente los propios mitos y tabúes de esa casta aparte que constituyen los científicos occidentales en una sociedad esencialmente masculina.





A DOCENCIA, UNHA PROFESIÓN DE MULLERES

FRANCISCO RODRÍGUEZ LESTEGÁS

Campus de Lugo. Universidade de Santiago

A docencia como profesión: configuración histórica

A educación como fenómeno específicamente humano ten tanta historia como a propia existencia de homes e mulleres sobre a superficie terrestre. Pero a educación como exercicio profesional constitúe un feito relativamente recente, que se configura historicamente como resultado da institucionalización da formación e instrución nas sociedades complexas, toda vez que entre os pobos primitivos a educación non é unha actividade específica reservada a certas persoas.

A escola, os mestres e mailas mestras aparecen, pois, no curso do desenvolvemento e da diferenciación da sociedade, que conleva a división social do traballo e a especialización de funcións. Así, as profesoras e os profesores constitúen hoxe en tódolos países desenvolvidos un grupo profesional moi numeroso, cos seus graos e xerarquías, cos seus sistemas de formación e selección, cos seus códigos de comportamento, cos seus intereses e reivindicacións, e cos seus órganos de representación e defensa (*García García, 1988, p. 249*).

Pero o proceso en virtude do cal a práctica docente cristaliza nunha ocupación concreta, ou sexa, o oficio de mestre e de mestra, foi historicamente un proceso moi longo. A comezos do século XIII, «mestre» significa aínda «confesor», «director espiritual», e con esta acepción aparece nos *Milagros de Nuestra Señora* (Gonzalo de Berceo), no *Poema de Fernán González* ou no *Libro de Alexandre*. Así, pois, a primeira acepción coñecida do término «mestre» non significa nin «mestre-docente» nin «mestre-experto»; só indica a súa condición de confesor, de director espiritual. «Mastrar» quere dicir, igualmente, confesar, e «maestrado» aplícase a «alguén que logrou ver claro dentro de sí», que acadou unha certa reconciliación interior, o que nos indica unha notable confusión entre práctica relixiosa e práctica educativa (*Lerena, 1982, pp. 80-81*).

En realidade, este é o concepto que está presente en toda a tradición educativa de corte idealista, dende o mito socrático (educación-extracción e educación-non directiva) e o mito roussoniano (educación-natural), ata desembocar no reformismo pedagóxico do século pasado (o século XIX foi chamado o «século pedagóxico» polo cúmulo de experiencias que xurden en torno á educación popular), que culminaría nas propostas da educación-liberación de Freinet e a educación-non represiva de Neill (*Lerena, 1986, pp. 14-20*).

Pois ben, para que a condición de mestra ou mestre se convertira en sinónimo de exerce-la docencia, e para que o ensino chegase a ser unha ocupación definida, foi preciso que o traballo docente se desgaxase do seu primitivo tronco, no que estaban confundidas as posicións e os papeis (director espiritual, especialista, mestre). E a este respecto, cómpre salientar que no noso país esta cuestión tivo oficialmente un radical e significativo desenlace semántico: a supresión da voz «mestre/a» e a súa substitución pola de «profesor/a», término este último que atoparía unha réplica secularizada na palabra «ensinante».

Todo parece indicar que a ocupación ou profesión docente comeza a autonomizarse coas universidades medievais. En efecto, dentro destas, o exercicio da docencia convértese nunha verdadeira ocupación, ata certo punto definida socialmente. Incluso, a codificación alfonsina das *Sete Partidas* (século XIII) contén unha regulación pormenorizada dabondo verbo da posición do docente universitario, fixándose o seu papel profesional, as condicións de remuneración e os seus privilexios e honras.

Pero a definición da ocupación ou posición correspondente ó mestre de primeiras letras é moito máis tardía. A finais do século XVII é cando no noso país se constitúe o primeiro gremio de mestres, que, sen embargo, non logrou evitar que estes continuasen exercendo un papel difuso e que se mantivesen nunha precaria situación. Dese carácter equívoco que secularmente tivo este oficio dá conta a propia polisemia da voz «mestre». Por exemplo, Cervantes chama «maese» Nicolás ó barbeiro; e aínda a comezos do século XIX esta palabra non remite á docencia, senón á organización gremial. Así, J. Blanco White escribía: «*Es casi un insulto llamar a un hombre herrero, carnicero o cartero. Todos ellos esperan ser llamados por su nombre de pila o por el general de maestro*» (*cit. por Lerena, 1982, p. 82*).

Por outra banda, aínda na Francia do século XVIII podían alugarse mestres nas feiras, tocados cun sombreiro de plumas e berrando: *¡Maitre d'école!* Unha pluma no sombreiro significaba que podía ensinar a ler, dúas daban a entender que podía ensinar a ler e escribir, e tres plumas indicaban que tamén podía ensinar aritmética (*Cipolla, cit. por García Carrasco, 1980, p. 366*).

Neste contexto, podemos afirmar que o proceso de institucionalización da posición do mestre de primeiras letras arrinca a finais do século XVIII, coa crecente intervención pública que caracterizou ó réxime político do despotismo ilustrado. A partir dese momento sucédense os intentos de converter esta categoría social no

sistema de axentes da tarefa formal de alfabetización e da tarefa real de secularización da cultura e de modernización política. Pero este proceso de cambia-la figura do cura pola do mestre (que en Francia xa se fixera durante o período da III República), no noso país non foi realmente un proceso de substitución, senón máis ben de combinación. E isto sempre e cando non se deran momentos de reacción ou recesión, é dicir, que o mestre quedara subordinado ó cura, como de feito ocorreu nos períodos abertos en 1823 ou en 1939.

Así, durante o réxime absolutista posto en práctica por Fernando VII durante a chamada «década ominosa», e no contexto dunha política represiva que tiña como obxectivo prioritario a eliminación de todos aqueles que non ofrecesen as máis completas garantías de fidelidade política e persoal á figura do Monarca, promúlgase o chamado *Plan y reglamento general de Escuelas de Primeras Letras* (1825), onde se especifican os requisitos de acceso á condición de mestre. Nesta disposición legal, ademais de esixir da forma máis expresa posible «*adhesión y amor al legítimo Soberano*», indícase que «*los opositores y aspirantes presentarán información de limpieza de sangre, certificación del alcalde y cura párroco de su domicilio, con el que acrediten su buena vida y costumbres y su buen comportamiento en tiempos de la dominación anárquica*» (cit. por Lerena, 1982, pp. 82-83). Resulta fácil atopalo paralelismo entre este «sistema de purificacións», propio dunha situación de intolerancia e intransixencia doutrinal, e as perspectivas que ó chamado Maxisterio Nacional se lle abren no ano 1939.

Pero a posición de mestre/a non alcanzaría un significativo grao de cristalización ata que tivo lugar a institucionalización da instrucción primaria e a súa integración no sistema escolar. Así, ó longo do século XIX vaise xeralizando en Europa a circunstancia de que os mestres sexan sufragados con cargo ó erario público, aínda que o seu nivel salarial era o correspondente a un artesán. De aí que, nun informe inglés de 1843, se afirmase que aqueles mestres ou aquelas mestras que exercían simultaneamente outra profesión preferían, polo xeral, declarar esta e non a de mestres ou mestras; por exemplo, unha muller que, ademais de mestra, traballase de costureira, consideraba mellor manifestar esta última profesión antes que a de mestra (Cipolla, cit. por García Carrasco, 1980, p. 366).

En todo caso, a condición de mestre/a a mediados do século pasado caracterizábase pola pobreza material, pluriemprego, escasa influencia, perda da autoestima, insatisfacción e marxinalidade. Sen embargo, e curiosamente, hai un fenómeno que cómpre salientar e que ademais se rexistra moi cedo. Trátase do feito de que, polo menos teoricamente, para exercer de mestre se esixa o certificado de limpeza de sangue e mesmo unha proba da condición de fidalguía como requisito de acceso. Esta circunstancia dá conta do fenómeno de aristocratización da cultura, e isto non só a nivel universitario.

Por fin, en 1901, coa creación do *Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, comezan a darse xa os pasos definitivos para institucionaliza-la posición e o

papel dos mestres/as de ensino primario, iniciándose o proceso de funcionarización, burocratización e salarización do que se chamará corpo do Maxisterio, desenvolvemento que culminará en 1970 coa promulgación da Lei Xeral de Educación (*Lerena, 1982, pp. 81-83*).

A institucionalización social do rol de profesor/a

Cada profesión supón un estereotipo de comportamentos e unha estandarización de conductas esperadas polos demais, de xeito que todos temos unha imaxe perfecta de como ten que actuar un médico, un comerciante ou, desde logo, un profesor ou unha profesora. E tendo en conta que a docencia constitúe unha profesión moi estendida, resulta lóxico que o seu rol estea perfectamente definido por unha longa tradición e por unha normativa explicitada incluso lexislativamente.

Así pois tódalas persoas coñecen ou, polo menos, cren coñece-la función que desempeña un «profesor». Existe unha expectativa moi clara respecto de cal ha de ser o seu comportamento profesional e mesmo extraprofesional. Ó fin e ó cabo, o campo no que actúa é a educación, e sobre esta todo o mundo ten as súas propias concepcións.

En efecto, a sociedade impón unhas esixencias concretas ó comportamento do profesor dentro e fóra da clase, porque quere que os xoves membros desa colectividade reciban unha educación, pero tal como esa sociedade a entende. Os valores que ela defende e mesmo a súa xerarquía, desexa que sexan reproducidos o máis fielmente posible nos xoves, e para iso esixe ó profesor a aceptación dese mesmo cadro xerarquizado de valores (*Gimeno, 1975, pp. 184-189*).

Isto resulta perfectamente lóxico se aceptamos que en tódolos países o ensino primario ten unha función social obxectiva, que é a de impoñer e inculcar a cultura dominante dentro das clases populares (*Lerena, 1982, p. 100*). A través do sistema educativo, dentro do cal as institucións escolares poden existir ou non, e en caso de existiren poden ter un maior ou menor peso, cada sociedade impón coercitivamente a súa particular cultura a cada nova xeración. Nacemos e, da mesma forma que se nos impón un nome, uns apelidos e unha lingua, impónsenos tamén un mestre ou unha mestra e asemade unha cultura. Cando empezamos a ter iso que chaman «uso de razón», as determinacións máis profundas xa se produciron (*Lerena, 1986, pp. 54-55*).

Así, e en contra do que se supón normalmente, a función primeira e esencial do sistema de ensino non é a de ensinar, no sentido de transmitir coñecementos que formen ó alumno; en realidade, ensinar constitúe só unha función instrumental, un medio a través do cal a escola desempeña a súa función central, que é a reprodución do modelo de sociedade na que se inserta e o mantemento da orde social. Se as escolas estiveran para ensinar, sería difícil de entender por que ensinan tan lento, tan pouco e tan mal; pero esta función visible está totalmente subordinada a outra, que é a súa

contribución ó mantemento e á reprodución das condicións ideolóxicas que fan posible a orde social vixente (*Lerena, 1986, pp. 55-57*), tal como se encargaron de expoñer Althusser, Bourdieu, Passeron, Baudelot e Establet en Francia, Bernstein e Willis en Inglaterra, Gramsci en Italia, ou Apple en Estados Unidos (*Apple, 1987a, p. 25*).

Neste sentido, a posición social dos que exercen o ensino primario está estruturalmente relacionada coas funcións obxectivas que cumple esta docencia. Certamente están cambiando moitas cousas e moi importantes no que se refire ás funcións do ensino primario, pero non os seus obxectivos esenciais nin, polo tanto, a posición e mailo papel do profesorado encargado de impartilo, posto que este rol non aparece como característico de tal país ou de tal época, senón que responde a un conxunto de rasgos transhistóricos e transculturais, ligados a unha institución social que é a escola primaria e que durará mentres esta dure (*Lerena, 1982, p. 102*).

Por outra banda, se se toma en consideración que a profesión docente exerce durante unha boa parte da vida activa dos profesionais do ensino; que é unha profesión que determina a actuación dentro da clase, pero que tamén pode influír na conducta fóra dela, sobre todo nas pequenas comunidades; se se pensa ademais que resulta difícil desempeñala sen unha forte implicación da personalidade pola mesma natureza das actividades que lle son propias, teremos que acepta-la posibilidade de que o exercicio da profesión docente afecte de forma decisiva a estes profesionais, conformando mesmo a súa propia personalidade. De todos é coñecido o risco de infantilización dos profesores que actúan durante moito tempo con alumnos de pequena idade (*Gimeno, 1975, p. 186*), e isto xa o dicía Giner de los Ríos e antes ca el Juan Luis Vives (*Lerena, 1982, p. 95*).

Ademais, a evolución da sociedade en xeral e das familias en particular tende a minimiza-lo papel educativo destas, mentres que se lles atribúen novas responsabilidades ós profesores. O aumento do número de mulleres que exercen un traballo extradoméstico implica unha redución da súa dispoñibilidade tradicional para as tarefas educativas. Analogamente, a desaparición dos membros que anteriormente se encargaban da socialización dos nenos (avós, tíos, curmáns, numerosos irmáns...) desprazan esta función cara ós profesores. Agora ben, a formación inicial destes non cambiou moito, concédenselles poucos medios suplementarios para afrontar esas responsabilidades e as estruturas administrativas evolucionaron pouco.

Por se isto non abondase, resulta que o profesor xa non é a única fonte de información. Os medios de comunicación de masas convertéronse en novas fontes de autoridade e privaron ós profesores do seu estatuto de axente exclusivo para a transmisión de coñecementos, de xeito que agora o seu discurso ten a necesidade de integrarse noutros que tamén debe ter en conta.

E todo isto agrávase pola falta de consenso social verbo dos valores e obxectivos da educación. Fai anos existía un amplo acordo colectivo con respecto ós valores que

debían ser transmitidos, o que posibilitaba unha socialización fortemente converxente; pero agora, unha sociedade avanzada, democrática e pluralista supón a continua expresión de pareceres diverxentes, e máis se se trata dun tema tan opinable como é a educación, de onde se deriva un proceso de socialización así mesmo diverxente e conflictivo. En consecuencia, elixa o modelo que elixa, o profesor e a profesora actuais sempre terán que enfrontarse coa contestación dos que entenden a educación dende outras perspectivas (*Esteve, 1987, pp. 19-23*).

As novas responsabilidades confiadas ós profesores dupláncase con demasiadas e a menudo contradictorias expectativas. O profesor ten que acadar determinados obxectivos cos alumnos, á vez que debe atender-las necesidades persoais dos mesmos. Estas dúas finalidades poden entrar en conflito, dado que a primeira, transmisión crítica de contidos científicos convenientemente seleccionados, require impor determinadas esixencias ós alumnos, e a segunda, contribuír ó desenvolvemento persoal e favorece-la autonomía individual dos alumnos (Art. 60 da LOXSE), pode verse dificultada por esa mesma imposición (*Gimeno, 1975, pp. 207-208*).

Agora o profesor ten que mante-la disciplina e, ó mesmo tempo, ten que resultar simpático e agarimoso. Ten que estimular ós alumnos mellor dotados e seguir tamén ós que traballan con lentitude. Debe vixiar o ambiente da clase, programa-las actividades, avaliar, aconsellar, recibir ós pais e informalos sobre a evolución dos seus fillos, organizar actividades extraescolares, participar nos claustros, consellos escolares e reunións de todo tipo, asistir ós múltiples cursiños, seminarios, xornadas e congresos que continuamente se convocan, ocuparse ás veces dos problemas administrativos e incluso vixia-los recreos, os comedores e os transportes escolares. Toda unha acumulación de responsabilidades, absolutamente desproporcionadas en relación coa súa xornada laboral e cos medios de que dispón (*Esteve, 1987, pp. 23-24*).

Así mesmo, tódolos fracasos da sociedade adoitan ser trasladados polos seus membros ó sistema educativo e, de rebote, ós profesores e ás profesoras. E non só iso: os docentes son obxecto de numerosas críticas que os acusan de folgazáns e preguiñosos, polo que son frecuentes as súas queixas de desconsideración social e de profunda incomprensión. O seu traballo é posto continuamente en entredito, polo que os profesores non poden evita-la sensación de seren valorados sempre negativamente. Este xuízo negativo da sociedade ten o seu reflexo nos gobernantes. Margaret Thatcher, sendo Primeira Ministra, puxo en tea de xuízo ós profesores e ó sistema educativo británico trala traxedia do estadio de Heysel, en Bélxica. E as terxiversacións negativas de Maravall cada vez que, na súa calidade de Ministro de Educación, efectuaba algunha declaración con motivo das folgas do profesorado, non fixeron máis que aumenta-lo desprestixio, xa non pequeno, do colectivo docente.

Este é o contexto no que se expresa o chamado «malestar docente», que afecta a numerosos profesores e que se refire a tódolos efectos negativos que as condicións psicolóxicas e sociais nas que se desenvolve a docencia exercen sobre a personalidade dos profesores (*Esteve, 1987, p. 16*).

Resulta evidente que o profesor foi sempre unha figura cuestionada pola mesma contradicción inherente ó papel que representa. Bástenos lembrar a este respecto a coñecida acusación formulada contra Sócrates por unha suposta corrupción da xuventude, o que ilustra claramente as tensións existentes, fai xa vintecatro séculos, entre o que o profesor fai e o que a sociedade quere que faiga.

Sen embargo, un elemento novo veu sumarse a este vello discurso. A aceleración do cambio social modificou profundamente o papel dos ensinantes, ó que non sempre estes souberon adaptarse, se ben é certo que as Administracións educativas, que de continuo están a promulgar novos programas e novas disposicións legais que só serven para desconcertar ós profesores e ás profesoras, pero sen chegar a conseguir unhas estruturas educativas axeitadas ás novas demandas sociais, tampouco se preocuparon de elaborar estratexias adecuadas de adaptación nin de formación en servizo que lles permitisen ós profesores afrontar os seus novos cometidos. Por iso, a perplexidade e a dúbida parecen apoderarse dos docentes, que, criticados e cuestionados, asisten a un continuo descenso da súa valoración social, interrogándose permanentemente acerca do contido e do alcance do seu traballo (*Esteve, 1987, pp. 13-14*).

A extracción social do profesorado

Entre os rasgos máis característicos da actual composición interna do colectivo docente figuran os da súa extracción social. Tradicionalmente, a orixe social dos mestres/as veu definida por estes tres elementos: a) orixe de clases medias, sobre todo, de clase media-baixa; b) unha moi forte participación da sociedade rural, e c) unha significativa presenza do proletariado. Todo indica que estas coordenadas mantéñense basicamente na actualidade, dado que os alumnos e as alumnas que cursan estes estudos proceden de pais que son empregados ou funcionarios medios, campesiños medios ou empresarios non agrícolas sen asalariados, e obreiros cualificados. En troques, as profesións liberais teñen unha representación meramente simbólica entre o estudiantado que estamos a considerar. Ademais, cómpre ter en conta que entre os estudantes de Maxisterio non abundan os fillos de mestres.

Parece estar claro que esta situación veu sendo un dos rasgos máis característicos da condición de mestre, aquí e noutros países. En suma, a situación social dos mestres constitúe a típica representación ideolóxica da promoción individual, é dicir, dunha traxectoria individual de mobilidade ascendente lograda mediante o esforzo e mailo éxito escolar.

As relativamente altas taxas de mobilidade ascendente rexistradas por esta categoría social afectan, en primeiro lugar e sobre todo, ó amplo sector procedente de zonas rurais, e en menor medida ó máis cativo sector de extracción urbana. Por outra banda, e isto é precisamente o que máis nos interesa salientar aquí, a mobilidade individual afecta especialmente ós homes, e en medida menos apreciable ás mulleres.

En efecto, para as mulleres españolas estudar para mestra non supón tan significativamente unha traxectoria de mobilidade ascendente. Estas estudantes teñen, en xeral, unha orixe social máis alta que os seus compañeiros, tal como ocorre co alumnado feminino de tódolos estudos superiores. Este feito quere dicir, entre outras cousas, que para cursar calquera carreira, ás mulleres esíxeselles un requisito suplementario, que é o de ser de orixe social significativamente máis alta que no caso dos homes.

En consecuencia, para as mulleres o feito de estudar para mestra supón unha vía, non tanto para ascender, senón simplemente para conservar unha posición de clases medias. Cursar estes estudos significa para elas, primeiro, a posibilidade de acceso á independencia a través dun traballo que constitúe unha prolongación do papel feminino tradicional; e segundo, a conservación da súa posición social, ou sexa, un instrumento para non descender socialmente. Os estudos de Maxisterio son, pois, unha canle de mobilidade para os homes, pero só un «paracaídas social» para as mulleres (*Lerena, 1982, pp. 84-86*).

Ademais, esta mobilidade social ascendente está relacionada cunha ruptura co seu medio social de procedencia, é dicir, cunha alta mobilidade xeográfica. Historicamente, os mestres viviron de paso, aquí e acolá, con certa tendencia a non botar raíces en ningures. E esta situación de desarraigo, de illamento, de marxinalidade e de falta de integración está reforzada por dúas notas máis, de carácter transhistórico e transcultural, que son o forte espírito de corpo e a alta taxa de homogamia, entendida esta como o casamento entre mestra e mestre, que afecta a unha proporción comprendida entre a terceira e a cuarta parte do total de membros do grupo.

Por outra banda, como axente de alfabetización e de ensino da cultura básica, no seu oficio o mestre e a mestra móvense entre as clases populares, pero non forman parte delas, senón que son ante elas os representantes da cultura lexítima. O mestre e maila mestra son os vicarios dos valores das clases medias. En definitiva, o papel do mestre é fundamentalmente o de mediador entre a cultura e a incultura, entre a burguesía e as clases populares. De aí a súa situación de «estraño sociolóxico», é dicir, unha persoa que estando na comunidade non pertence nin está integrada nela. Pero a contradición básica da posición social dos mestres radica en que non pertencen ás clases populares, pero tampouco son recoñecidos pola burguesía. Como vemos, tradicionalmente, a posición do mestre no campo da cultura veu sendo homóloga, en termos relacionais e estruturais, á posición que ocupa na empresa o capataz ou no exército o sarxento (*Lerena, 1982, pp. 94-98*).

Por outra banda, a figura do mestre fixo as veces de ponte entre a cultura rural e a cultura urbana, e iso en dous sentidos. Nunha dirección, os estudos de Maxisterio permitiron ós que os cursaron saír, ou mesmo fuxir, dos pobos rurais. Noutra, e invirtendo o proceso, o mestre rural foi a figura que encarnou a cultura urbana dentro dos medios rurais (*Lerena, 1982, p. 86*).

A feminización do ensino

Na actualidade, e dende fai xa bastantes anos, as mulleres predominan amplamente dentro do maxisterio español. A participación masculina no profesorado de Educación Infantil é meramente simbólica, e na Educación Primaria a taxa de masculinidade ven sendo significativamente decrecente, ó igual que noutros países (*Lerena, 1982, p. 87*).

Este predominio cuantitativo do sexo feminino no Maxisterio está en consonancia cunha ideoloxía que lle atribúe cualidades especiais para intervir sobre a infancia. Se a muller é a principal encargada do coidado dos nenos no fogar, parece razoable que se lle permita proseguir esta labor asistencial e educadora no ámbito escolar (*De Gabriel, 1988, p. 217*). Así, a «raíña do fogar» estase a converter tamén na «raíña da escola» (*Lerena, 1982, p. 88*).

Esta situación condúcenos a dúas cuestións principais. A primeira delas fai referencia á consolidación da tradicional división social entre os sexos, na que a infancia, os nenos, correspóndenlle ás mulleres, o que non é máis que unha das vías que adopta a remodelación do papel feminino tradicional. A segunda cuestión afecta ós propios nenos, e máis significativamente ós escolares varóns. Como é sabido, os nenos teñen un único profesor ata os dez anos, máis ou menos, e este probablemente será muller, problema que os sociólogos relacionan con limitacións na socialización de nenos e nenas, e que os psicólogos, dende unha perspectiva psicoanalítica, vinculan coa resolución do chamado «complexo de Edipo»: o longo sometemento do neno varón á nai e á mestra pode desembocar nunha tardía e deficiente resolución da situación edípica que conduza a patoloxías propias dun machismo agresivo (*Lerena, 1982, pp. 87-88*).

Mesmo se suxiriu que o feito estatístico de que existan máis nenos que nenas con problemas escolares podería estar relacionado cun rexeitamento da escola, dos seus valores e das súas actividades por parte dos nenos, que verían a vida escolar como especialmente referida a actividades femininas e máis indicada, polo tanto, para as nenas que para eles mesmos (*García García, 1988, p. 258*).

Pero a preponderancia das mulleres no Maxisterio non se explica soamente en función do axeitamento das súas «particulares condicións psicolóxicas» ó campo do ensino, senón tamén debido ó abandono da docencia primaria por parte dos homes en razón doutras características inherentes á profesión: escasa remuneración e valoración social en relación con outras profesións, esixencia de desprazamentos lonxe do lugar de residencia habitual, etc.

En relación con isto mesmo, o sistema pedagóxico distínguese polo seu carácter xerárquico, onde o ensinante ocupa a parte máis baixa da escala, está ausente da toma de decisións, carece de prerrogativas e acusa unha dependencia oprimente fronte ós seus superiores. Pero ademais esta xerarquía escolar está fortemente sexualizada, o que constitúe un visible exemplo de segregación vertical (*Apple, 1989, p. 41*). A gran

masa, composta fundamentalmente por mulleres, forma a base da pirámide, en tanto que o cumio está composto por unha maioría masculina. Así, as taxas de feminización son crecentes a medida que se descende no nivel xerárquico e as poucas mulleres que exercen postos de responsabilidade deben enfrontarse a unha atmosfera hostil e de desconsideración (*Lerena, 1982, p. 88; Abraham, 1987, pp. 49-51*).

Así, pois, un dos factores que posibilitaron a primacía numérica das mulleres sobre os homes foi a aparición de ocupacións alternativas ó ensino e que posúen maior atractivo para os homes, o que fai que o proceso de feminización do Maxisterio vaia acompañado dunha progresiva descualificación deste sector profesional (*De Gabriel, 1988, p. 218*). Programas, horarios, libros de texto, organización espacial da clase, deixan unha estreita marxe para a iniciativa do profesor, a quen todo lle ven dado: o que, o como, o cando e o para que.

O habitual é que as aulas estean repletas de materiais didácticos que inclúen unha relación dos obxectivos, os contidos curriculares precisos, actividades para o profesor e respostas apropiadas para os alumnos, incluíndo os mecanismos de avaliación correspondentes, sempre de acordo co sistema, o que nos proporciona unha idea de ata que punto penetra o control técnico na vida escolar. Moi poucos aspectos da intervención pedagóxica quedan por aventurar, o que en moitos sentidos se pode considerar como un cadro de descualificación profesional (*Apple, 1987a, pp. 155-157*).

Ó profesor concédeselle certamente bastante poder sobre a forma de impartilas súas clases, sobre as calificacións que outorga ós estudantes e a través delas sobre a selección e promoción dos mesmos, pero todo iso a cambio de negarlle capacidade de control sobre o ensino e sobre a aprendizaxe. Resulta como se esta aparente omnipotencia sobre a clase servise para compensar a impotencia profesional derivada da omnipotencia real dos «expertos» e mais da Administración. A «liberdade pedagóxica» que os docentes defenden como o seu ben máis preciado non é máis que unha simple ilusión, un concepto ideolóxico para enmascarar unha «omnipotente impotencia» (*Ranjard, 1988, p. 71*).

Pois ben, parece existir unha relación bastante estreita entre o acceso de numerosas mulleres a unha profesión e a progresiva transformación desta. Normalmente baixan os salarios e o traballo pasa a ser considerado como pouco cualificado e, xa que logo, necesitado dun control exterior. Cando unha ocupación pasa a ser «traballo de mulleres», instintivamente se ve sometido a unha gran presión para racionalizalo, co conseguinte incremento dos intentos de controlar desde fóra tanto o contido dese traballo coma o modo en que se desenvolve, de xeito que o carácter da ocupación cambia radicalmente. E a isto haille que engadi-la circunstancia de que aquelas profesións que se definiron como femininas expandíronse nun momento en que as destrezas precisas para exercelas considerábanse de fácil aprendizaxe (*Apple, 1987b, pp. 82-88; Apple, 1989, pp. 63-65 e 83*).

Así, a feminización do ensino rebaixa aínda máis o status da profesión. As aptitudes que deberan ser esenciais para o traballo con nenos (a planificación e a reflexión sobre o curriculum, o deseño de estratexias curriculares para grupos e individuos basándose no coñecemento a fondo desas persoas), resulta que non son necesarias. Co impacto a gran escala do material preparado, a planificación e a execución sepáranse; aquela efectúana os deseñadores e creadores do material no seo das grandes editoriais, esta realízaa o profesor (Apple, 1987a, p. 157).

A eliminación da cualificación para o traballo trae consigo unha última consecuencia, que é a aparición dun claro proceso de proletarización (Lawn e Ozga, 1988, pp. 200-201): ó socavarse a autonomía do traballador, refórzanse os controis da súa xestión, e entón a cualificación e a ética do oficio declinan. Máis que unha «proletarización técnica», trataríase dunha «proletarización ideolóxica», vencellada á perda de control sobre os fins e os propósitos sociais ós que se dirixe o traballo de cada un (Jiménez, 1988, pp. 231-232).

A este respecto, resulta evidente que, en tódalas categorías ocupacionais, as mulleres están máis expostas á proletarización cós homes. Esta circunstancia podería derivarse das prácticas sexistas de reclutamento, selección e promoción; da tendencia xeral a prestar menos atención ás condicións nas que traballan as mulleres; da relación histórica entre sexismo e domesticidade ou identificación con «lugar propio da muller», etc. Así e todo, a docencia, sobre todo nos seus niveis inferiores, seguirá a ser un traballo sexuado (Apple, 1989, pp. 41, 67 e 84).

Bibliografía

- Abraham, A. (1987): *El mundo interior de los enseñantes*. Gedisa, Barcelona.
- Apple, M.W. (1987)a: *Educación y poder*. Paidós/MEC, Barcelona/Madrid.
- Apple, M.W. (1987)b: Enseñanza y trabajo femenino: un análisis histórico e ideolóxico comparado. *Revista de Educación*, 283, pp. 79-99.
- Apple, M.W. (1989): *Maestros y textos. Una economía política de las relaciones de clase y de sexo en educación*. Paidós/MEC, Barcelona/Madrid.
- De Gabriel, N. (1988): Maestras, escuelas mixtas y moralidad en la Galicia del siglo XX. *Revista de Educación*, 285, pp. 217-228.
- Esteve Zarazaga, J.M. (1987): *El malestar docente*. Laia, Barcelona.
- García Carrasco, J. (1980): Ciencias de la Educación y profesiones pedagógicas. Problemas académicos y curriculares, en *La investigación pedagógica y la formación de profesores*, I (VII Congreso Nacional de Pedagogía), Sociedad Española de Pedagogía, Madrid, pp. 359-396.

- GARCÍA GARCÍA, E. (1988): Condición social y feminización del profesorado de Educación Básica. *Revista de Educación*, 285, pp. 249-267.
- GIMENO SACRISTÁN, J. (1975): Hacia un análisis del rol del profesor. *Bordón*, 208, pp. 183-209.
- JIMÉNEZ JAÉN, M. (1988): Los enseñantes y la racionalización del trabajo en educación. Elementos para una crítica de la teoría de la proletarización de los enseñantes. *Revista de Educación*, 285, pp. 231-245.
- LAWN, M. E OZGA, J. (1988): ¿Trabajador de la enseñanza? Nueva valoración de los profesores. *Revista de Educación*, 285, pp. 191-215.
- LERENA, C. (1982): El oficio de maestro. La posición y papel del profesorado de primera enseñanza en España. *Sistema*, 50-51, pp. 79-102.
- LERENA ALESÓN, C. (1986): *Escuela, ideología y clases sociales en España. Crítica de la sociología empirista de la educación*. Ariel, Barcelona.
- RANJARD, P. (1988): Responsabilidad y conciencia profesional de los enseñantes. *Revista de Educación*, 285, pp. 63-75.

FEMINISMO E NOVELA FEMININA

CARME CORBALÁN

I. B. Vigo

I. Desde unha muller que escribe... ao peso do feminismo na literatura actual

Esta constatación conduce-nos ao “cuarto de seu” de V. Woolf que establece con acerto as coordenadas nas que o traballo criativo é posíbel: un cuarto de seu ou o que é o mesmo, espazo, tempo e cartos propios. Só nestas condicións e socialmente, as mulleres teñen aparecido nun número apreciable, con nomes propios, no mundo criativo literario ou artístico en xeral.

As excepcións aparecen en dous terrenos: o lírico-místico e o ético-pedagóxico. Terrenos, illas posíbeis, onde algunhas mulleres atoparon a cota de liberdade necesaria: o mundo relixioso e o da instrución pedagóxica.

Igualmente excepcional é o protagonismo da muller: escribe-se pouco das mulleres. É Boccaccio coa súa obra *De mulieribus claris* quen racha coa tradición *De vires illustres*. Esta biografía colectiva non é outra cousa que a posta de manifesto do extraordinario, as “Clarae mulieres”, as excepcións do universal “mulier”. Ten a grácia de dar cor ao monocromático e androcéntrico retrato dos “vires illustres”, e, a mostra das excepcións, contribue a confirmar a regra: fixar un ideal paradigmático, “o eterno feminino”, que diría Simone de Beauvoir.

O consenso sobre este arquetipo feminino é xeralizado en toda a literatura do Renacemento e do Barroco. Unha muller como Cristine Pizan dá-lle un xiro ao asunto na súa *Cité des Dames*. En vez de propor exemplos a imitar, denuncia as misérias do paradigma —do universal—, como froito da falta de instrución das mulleres, e denuncia a inxustiza de culpabilizar á natureza feminina destas eivas.

C. Pizan está dentro desa tradición de mulleres e homes que comparten a utopia da instrución. De Sor Xoana Inés da Cruz e Maria Zayas, Rosalía ou Emília Pardo Bazán, e o elenco de mulleres do XIX.

Da forza da tradición ético-pedagóxica nas mans femininas dá-nos conta Paul Hazard¹, referindo-se ao importante lugar das pedagogas e institutrices na xestación da literatura infantil, contos e tratados de didáctica, da tradición de contistas infantis na Fráncia do XVIII, as Mme. de Genlis, de Beaumont, de Ségur, etc.

Emília Pardo Bazán, no capítulo dedicado á novela inglesa do XIX en *La cuestión palpitante*², pon de manifesto a grande presenza de “institutrices e pedagogas” entre o elevado número de novelistas que produce a Inglaterra dos últimos anos do XVIII e primeiros do XIX: as Miss Edgeworth, Austen, Russell Milford, Wollstonecraft, George Eliot...

Conveñamos en situar no XIX e no eido da narrativa inglesa o florecimento da escrita feminina cun nome próprio: xa non mais Mme de , xa non pseudónimo, xa non anonimato.

Xurde un número realmente impresionante, suficiente en calquer caso, para poder falar da existencia dunha novela feminina, que lle fai dicir á Pardo Bazan:

“... comezaba xa a congregar-se no eido da novela inglesa a morea de novelistas-femias que tanto influíu e influe no carácter de aquel xénero literario, prestando-lle especial sabor pedagóxico e ético: comezaban as mulleres a conquistar o territorio que hoxe señorean.”

A outra novidade que acompaña esta importante presenza cuantitativa é a pluralidade de temas e xéneros:

- *Frankestein*, Mary Wollstonecraft.
- *Historia de Francia*, Mary Yonge ou as recopilacións de lendas da irlandesa Sidney Morgan.
- Os inicios da novela gótica, Ann Radcliffe.
- Unha novela de tan importante repercusión social como *A Cabana do Tío Tom* é escrita por unha muller, Harriet Becher Stowe.

Salientan como figuras de primeira categoría as Brönte e a citada G. Elliot. E todo isto mália actitudes fortemente misóxinas como as dun Menendez Pelayo (“... estas novelas yo no sé que les pasa que le hacen a uno bostezar”).

Tamén o XIX é rico en novelas escritas por homes cunha protagonista feminina, eixo de non poucas das grandes novelas: as adúlteras de Clarin, de Flaubert, de Tolstoi; as prostitutas de Guy de Maupassant, ou de Zola... En adiante a presenza vai ser constante.

¹ *Los libros, los niños, los hombres*, Barcelona, 1977.

² *La cuestión palpitante*, Ed. Anthropos, 1989.

A novela contemporánea presenta, e en todos os países, un grande número de escritoras cun peso específico na literatura.

Deste cambio, curto no tempo, é moi consciente V. Woolf cando declara a fin da Prehistoria, da Autobiografía, das Cartas, das Memórias: “A literatura feminina xa se pode concebir como arte”³.

Marguerite Duras e Julia Cristeva plantexan a posibilidade *real* de que as escritoras acaden a madurez creadora: as escritoras xa non deben demostrar que saben escribir.

Moitas ensaístas e críticas coinciden en situar ao cabo da primeira metade deste século, o comezo dunha segunda etapa na historia da literatura feminina, definida nomeadamente pola *conciencia de muller* das escritoras, pola existencia dun espazo —feminino— gañado na literatura, e pola ruptura das protagonistas das súas novelas co papel, co paradigma muller, tradicional.

II.- Que escriben as mulleres, existe unha escrita de muller, feminina?

“Cada sexo describe-se a si mesmo”. W. Woolf.

“A muller resiste-se mais que os homes a rexeitar as lembranzas” S. de Beauvoir

“... a autobiografía... é un xénero nomeadamente feminino”.

É moita a tinta verquida arredor deste asunto: a identificación duns temas-valores-procedimentos narrativos, vencellados ao sexo do escritor. Un posíbel plantexamento é enfrontá-lo desde un punto de vista crítico-sociolóxico. Delimitar un número de obras, analizar e tirar conclusións son válidas só para ese referente.

Podemo-lo atopar nos traballos de Biruté Ciplijauskaitė⁴. O seu punto de partida é a constatación do elevado número de autoras que proporciona a novela contemporánea. No seu ensaio *La mujer insatisfecha* estuda a novela do XIX na que aparece reiteradamente o personaxe da *adúltera*. B. Ciplijauskaitė pregunta-se polo tratamento que ese tipo feminino houbera tido de ser mulleres as autoras destas novelas. No seu segundo título, “*La novela femenina contemporánea (1970-1985)*” considera a novelística posterior, nos anos de maior influencia das correntes feministas, co obxecto de pescudar a existencia dunha tipoloxía de “nova escrita” —ou nova novela— feita por mulleres.

A súa conclusión é que efectivamente, nestes 15 anos que van desde o 75 ao 80, aparece na narrativa feminina unha boa cantidade de obras en primeira persoa, cunha

³ Wolf, V, *Las mujeres y la literatura*. Ed. Lumen, 1981.

⁴ Ciplijauskaitė, B. *La mujer insatisfecha*. Ed. Edhasa, 1984, *La novela femenina contemporánea (1984-1985)*. Ed. Anthropos, 1988.

tipoloxía de xénero, coa pretensión de crear un estilo feminino e orientada conscientemente a persoas lectoras do mesmo sexo. Propoño segui-la na súa análise polo que pode ter de clarificador.

Considera a autora que o desenvolvemento da novela feminina do noso tempo vai desde unha escrita que ten mostras de testemuña, de realismo e crítica social a unha investigación íntima, non poucas veces coa forza do monólogo interior..

O tema da liberdade xurde repetidamente situando-se a aprendizaxe neste eido co despertar da *conciencia da muller*, no que ela llama *novela de formación*. Abrense diferentes posibilidades para ese achegamento que expresan tamén con distintos recursos literarios:

- A concienciación por medio da memoria, a memoria como crónica vai transformando-se en memoria analítica, rachando estilisticamente co tempo lineal. As veces busca-se presentar unha experiencia paradigmática feminina.
- O despertar da conciencia na nena e a denuncia, como no caso de Chacel, da educación.
- A conciencia de muller centrada sobretudo no paso da adolescencia á plenitude. Neste tipo a emancipación é un tema omnipresente xunto á denuncia dos códigos sociais, dos roles. Nas autoras francesas a primeira experiencia sexual aparece como punto fundamental de concienciación.
- A maternidade plantexada desde diversos enfoques: a destructora da independencia, a continuidade dun poder mítico.
- A concienciación político social, con enfoques polémicos na relación obxectividade-subxectividade.
- A escrita mesmo como factor de concienciación. A experimentación lingüística, a criazón dunha linguaxe feminina aparecen unha e outra vez como temas centrais na preocupación das escritoras.

Recrean-se, paralelamente, nas plumas femininas procedimentos estilísticos da man, por exemplo, do recurso ao procedemento psicoanalítico através do desdoblamento, dos “*dous eus*”, o irónico, a sombra, a pegada. Pode ser a nai, a filla, a amiga libertina... Asemade constata-se unha tendencia uniformadora na utilización da primeira persoa.

No ámbito da narrativa, subliña Ciplijauskaitė a existencia dun fenómeno de grande interese: as novelas escritas por feministas militantes que aportan unha teorización máis global, a *escrita descostruccionista*, a necesaria destrución dunha literatura masculina, feita por homes, antes de crear unha nova literatura. En xeral, son novelas que tratan da época contemporánea, e a pretendida destrución pode abranguer unha grande variedade de aspectos. Desde a xerarquía social á moral ou á linguaxe.

Clasifica as novelas ao redor de algunha destas modalidades:

- De reivindicación do erótico-sexual que chega a identificar-se co amor lésbico.
- De rexeitamento das estruturas lingüísticas e sociais existentes e de reafirmación dunha escrita “liberada, guiada polos sentidos, amorfa, espontánea”.
- De protesta contra o racionalismo “masculino” non como “increpación ou clamor” senón como transformación lírica, “tradicional expresión do feminino”.

Por último, no chamado “estilo feminino”, tamén se acotan procedimentos narrativos de seu, algúns deles procedentes do experimentacionismo das vangardas de principios de século como a escrita en primeira persoa (que permite maior ambigüidade vencellada ao xénero/sexo que a terceira), a renúncia a unha trama lineal e á estrutura tradicional de principio-fin, ou a organización interna da novela cunha estrutura de tipo circular...

Outro plantexamento parte da referencia de sexo, e fundamentalmente dela, homoxeneizando xeitos, temática, recursos... arredor do ser escritora-muller. Aliña-se con algunhas das posicións enunciadas xa por V. Woolf, entre outras, a propósito da caracterización da escrita feminina.

Penso que latexan nel diferentes problemas.

Para que serve unha novela? Entendo que está contestada afirmativamente a pregunta base de se debe de servir unha novela para algo. A mensaxe procurada tería que ver logo con ese *ser muller* do que se parte. Suporía-se unha homoxeneidade — un paradigma— vencellado á diferéncia. No caso da *muller escritora* supón-se un arquetipo feminino, froito dun proceso de concienciación, que se expresa coa intención de ser lida por mulleres ás que se pretende propor ese arquetipo.

Mas ... a realidade das mulleres escritoras é variada; temos obras escritas por mulleres con afán concienciador (*Casa de bonecas*, Ibsen), e o par contrario.

A cousa complica-se mais se o punto de referencia é a litora; estaremos de acordo no carácter absolutamente feminino da colección “Jazmín”, se este se define tanto polo número de mulleres que a mercan, como pola mensaxe axustada ao eterno feminino que estes libros venden.

No fondo está-se a falar de arquetipos de muller, de comportamentos, valores, (a muller liberada, que é?), non tanto de literatura.

III.- A responsabilidade dos plantexamentos feministas

Di Blumer: “Os problemas sociais non existen de seu até que unha sociedade determinada os nomea e tenciona avalíalos e soluciónalos”.

Non cabe dúbida que no haber da crítica feminista está o ter plantexado o

problema da *auséncia das mulleres*, do seu esvaimento na historia oficial, do acontecer humano, das ciencias, e ... da literatura.

O punto de partida é unha entelequia, deben estar nalgures; grácias a un acto de imaxinación (polo menos este é o pulo dos primeiros estudos) ten-se recuperado para a historia da cultura, os nomes dunhas mulleres, que forman parte do devir humano, de todos e de todas; ten-se recuperado a cultura e a arte feminina no mais simple senso da autoria: o feito por mulleres.

Mas hai que explicar tamén o por que deste afastamento. As feministas teñen-se metido tamén neste lio e imo-nos clarexando.

Outro elemento é o complicado *vencello* da obra de criación co mundo, co entorno do autor-a. Tirar deste fio obriga-nos a enfrontar as diversas posicións que adopta o ser humano na sociedade en función dos perfís que os definen: cartos, nivel cultural, raza, relixión, e, desde logo, sexo. Se eses elementos supoñen, ademais, un xeito de desigualdade social, os mecanismos que funcionan complican-se.

Indo ao noso, que dubida cabe de que homes e mulleres teñen diferéncias que xeneran expresións, artísticas tamén, diferentes. A nosa conduta secular e as nosas restricións fan de nós un produto diferenciado que debe ser estudiado dentro do seu contexto.

Parece-me ben Linda Nochlin cando di: “O feito de que un determinado artista sexa muller e non home é importante: é unha variábel mais ou menos significativa da obra criativa, como ser americano, ser pobre ou ter nacido no 1900”.

Estas restricións son as que nos explican, por exemplo, que non pintaran —ou escriberan— todas as mulleres que poderían facé-lo potencialmente. Que podería criar, poño por caso, unha artista á que lle estaba vetado copiar o corpo humano, que non podía viaxar, que só podía conseguir a necesaria respetabilidade social dentro do matrimonio... e con fillos de abondo? Pouca cousa, pequenas cousas, cousas vencelladas ao cotián.

O Feminismo, xusto é dicé-lo, ven de aportar novas visións, aprendeu-nos a ver o que non se ve a simple vista, a recuperar os nomes daquelas que mesmo nas difíceis situacións, teñen sobresaído. Porque mália as contradicións entre o mundo vivido e o mundo imposto, a pesar de non ter recibido instrución, de ler libros cargados de estereotipos diferentes para cada sexo, a pesar de todo, si ten habido mulleres artistas e escritoras senlleiras. O talento é patrimonio da humanidade, e as difeéncias tamén.

Un terceiro problema é a relación que existe, e en que medida, entre o *sexo* do escritor e o *sexo* da obra literaria, o tratamento por exemplo dos ou das semellantes. A iso refere-se V. Woolf cando afirma que cada sexo se describe a si mesmo.

Este plantexamento colleu forza sobre todo nos 70 da man da crítica feminista e de múltiples literatas que fixeron, e fan seu, este enfoque. Non é un enfoque novo, recolle como víamos, un certo fío anterior (Woolf, Beauvoir...), e desde o meu ponto

de vista agacha unha tese que busca apoiatura tamén no eido crítico-literario, e que se podería enunciar así: a un comportamento feminino consciente corresponde-lle un xeito de tratamento da muller na obra literaria, un xeito de escrita, mesmo de recursos.

O que veño de apontar ten sido obxecto dunha forte polémica de efectos e repercusións en múltiples debates. As consecuencias positivas son evidentes e aí están: contribuir á reflexión sobre a produción do feito literario desde o protagonismo feminino; non menor foi a axuda que para moitas mulleres con anxeios de escribir supuxo o coñecemento destes debates e á luz que, gracias a iso, se verqueu sobre numerosas literatas na sombra até hai pouco; noutra orde de cousas, é indiscutíbel a súa responsabilidade na apertura dalgunhas portas —as editoriais, os premios literarios— ás escritoras.

De efectos máis discutíbeis ten sido, na miña opinión, a conformación ao fio destas influencias dunha escola crítica certamente codificadora, guardiana do reparto de solvencia feminista á escritora, ao estilo ou ao xénero que observe a norma, utilizando esta etiqueta mesmo como garante de calidade.

Os excesos deste paraugas crítico teñen amparado non poucas malas novelas, e contribuído a criar unha moda, sen dúbida aproveitada polas editoriais, que converte en best-sellers a obra literaria feita por unha muller ou de temática feminina-feminista, aínda mellor se o xénero é un dos sospeitosos como o erótico, poño por caso.

É de referencia obrigada neste tema a obra de C. Blanco, *Literatura Galega da muller*, Xerais, 1991. Ademais do rigor e a sistematización da información que contén, o percorrido polos diferentes xéneros aporta luz sobre como se ten dado a evolución da que Ciplijauskaité fala, na Galiza.



BLANCANITOS Y LAS SIETE ENANIEVES

(Cómo educar las actitudes no sexistas a través de los cuentos)

BEATRÍZ FERNÁNDEZ HERRERO
E.U.F.P. E.G.B. Lugo. Universidade de Santiago

1. Educación no sexista

Desde 1985, todas las «escuelas públicas», es decir, todas las escuelas sostenidas con fondos públicos del Estado Español han de ser mixtas, lo cual quiere decir que en ellas han de convivir chicos y chicas, compartiendo los mismos profesores y profesoras y, al menos teóricamente, gozando de iguales deberes y derechos, y de los mismos programas educativos y espacios en los que llevar a cabo sus actividades.

A raíz de este carácter mixto, muchas personas pueden creer que se ha resuelto el problema del sexismo en las escuelas, puesto que ambos, chicos y chicas, disfrutan de las mismas oportunidades. Sin embargo esto no es así: educación mixta y educación no sexista no son sinónimos, y la práctica de la primera no implica necesariamente la segunda: en una gran cantidad de casos, y pese a su carácter mixto, todavía existen dentro de las escuelas modelos «tradicionales» que mantienen la diferencia de roles entre niños y niñas, proponiendo distintos modelos y expectativas para ambos, y reproduciendo, de este modo, los esquemas de la sociedad patriarcal; en otros casos, lo que se hace es obligar a las niñas a adaptarse a los valores masculinos para conseguir la pretendida igualdad, priorizando, sobre el femenino, el modelo masculino, que sigue manteniendo su hegemonía.

Esta reflexión nos lleva a la necesidad de establecer unas diferencias, definiendo, con la teoría feminista, una serie de conceptos:

El primero de ellos es la distinción entre sexo y género: el término «sexo» hace referencia a las diferencias biológicas que existen entre hombres y mujeres, sin conllevar ninguna determinación de comportamientos ni de roles. El término «género», a su vez, se refiere a lo que en cada sociedad es propio de cada sexo; se trata,

pues, de una construcción social, en tanto que está conectado con comportamientos y roles, considerados masculinos o femeninos. Así pues, «sexo» y «género» no tienen por qué coincidir: una persona puede, por ejemplo, ser del sexo femenino y llevar a cabo actividades o comportamientos considerados como propios de los varones, con lo que, pese a ser una mujer, se dice de ella que tiene un género masculino; y viceversa, una persona de sexo varón puede pertenecer al género femenino si sus actos, roles, etc., corresponden a los determinados socialmente como propios de las mujeres.

El tercer concepto que debe ser definido es el de «rol», que consiste en un conjunto de actividades y funciones propias de una persona o de un grupo social; así, puede distinguirse entre «roles femeninos» (como las funciones derivadas de la maternidad, el cuidado de los hijos, el mantenimiento de la casa, y en general un conjunto de actividades que se desarrollan dentro del ámbito privado y doméstico), y «roles masculinos» (como serían el trabajo fuera del hogar, el aporte económico para la manutención de la familia, y actividades que por lo general tienen lugar en el mundo público).

Mientras el rol es un término objetivo, a su lado puede definirse otro que, como él, dirige las expectativas de los miembros de un grupo social, pero con un carácter subjetivo: el «estereotipo», que consiste en las ideas que se tienen acerca de cuáles han de ser los modelos a seguir por las personas que forman parte de una sociedad, asignando un espacio propio a cada uno de los géneros: por lo general, y como ya se esbozó en las líneas anteriores, a las mujeres se les asigna el ámbito de lo privado, o como mucho, espacios laterales dentro del mundo social, quedando el centro ocupado por los hombres.

Una vez definidos de un modo escueto estos términos, podrá comprenderse cómo la educación mixta no garantiza por sí misma la igualdad de los modelos masculino y femenino, sino que es necesaria una voluntad explícita de disolver los roles y estereotipos sociales, que pase por la reconceptualización de los antiguos espacios, correspondientes cada uno a un género, y por la constitución de múltiples espacios intermedios -entre los géneros masculino y femenino- de forma que queden incluidas en ellos tanto acciones de los hombres como de las mujeres, haciendo que una inmensa mayoría de actividades, comportamientos, etc., no queden confinados en el ámbito masculino o femenino, sino que puedan ser llevadas a cabo, del mismo modo, por los hombres y las mujeres, por los niños y las niñas.

Una auténtica educación no sexista, por lo tanto, deberá buscar la disolución de los espacios genéricos y de los roles y estereotipos socioculturales, pretendiendo el desarrollo personal de las niñas y de los niños en base a una convivencia donde la diferenciación entre los géneros y el enfrentamiento entre éstos sean superados. Por eso, entre los objetivos generales de la educación no sexista, pueden proponerse los siguientes:

- búsqueda del desarrollo integral de la personalidad, abandonando los estereotipos genéricos, y atendiendo al crecimiento de todos los aspectos de los individuos.
- coexistencia de actitudes y valores, sin que éstos sean enmarcados como propios de un determinado género, de manera que puedan ser adoptados por todas las personas, independientemente de si son hombres o mujeres.

2. Las actitudes no sexistas y los cuentos

Como puede deducirse de todo lo que se ha dicho hasta el momento, la adjudicación de roles en función del sexo es algo muy frecuente, o lo ha venido siendo hasta ahora, ya no sólo en las escuelas, sino también en el seno de la familia y de la sociedad en general. Las actitudes sexistas inundan cualquier parcela de la vida social y se transmiten en la mayoría de los casos de un modo inconsciente, lo cual ayuda a perpetuar un sistema de desigualdades que consideramos que no es el más deseable a la hora de plantearnos la convivencia pacífica de las distintas personas en el marco de una sociedad que se pretenda democrática y plural.

Es por ello por lo que pensamos que la educación de actitudes no sexistas es una tarea esencial dentro del ámbito de la formación moral y cívica de los ciudadanos y las ciudadanas, que no ha de localizarse en el ámbito escolar, sino que ha de asumirse del mismo modo por la sociedad en general, y especialmente por las familias. Pero por otra parte, la transmisión de estas actitudes no se lleva a cabo de una manera explícita, sino que la mayoría de las veces se produce sin que los agentes que intervienen en el acto educativo (padres y madres, profesores y profesoras, niños y niñas) sean conscientes de ella.

Por eso, la literatura puede ser considerada como una vía adecuada (no la única, pero ciertamente una muy importante) para llevar a cabo esta tarea irrenunciable de la formación moral de las personas en actitudes no sexistas, puesto que, sin decir las cosas explícitamente, proporciona a las lectoras y los lectores modelos que éstos, de un modo inconsciente, irán haciendo suyos, y puesto que, además, puede ser empleada tanto dentro del ámbito escolar como fuera de él, fundamentalmente en el hogar.

Desde siempre la literatura, y más si va dirigida a la infancia, ha sido empleada como un recurso didáctico importante: aún a pesar de la pretensión de algunos autores de que el cuento tenga exclusivamente un carácter literario y lúdico, lo cierto es que no puede negarse su valor en el ámbito educativo y moral, puesto que no puede definirse simplemente como un instrumento de diversión, sino que, además, el comportamiento del lector o la lectora va a verse influenciado por sus lecturas.

El valor del cuento infantil como agente socializador y moralizador al mismo tiempo que como género literario-artístico queda puesto de relieve en el siguiente fragmento de M. Bortolussi:

“¿Es posible concluir que la literatura infantil constituye un instrumento de mera diversión, sin repercusiones en el comportamiento del niño?. Creemos que no. Hemos dicho que cada país posee una política más o menos desarrollada que rige las publicaciones infantiles, lo cual significa que la obra literaria infantil manifestará, si no explícitamente, por lo menos implícitamente, las prohibiciones, las prescripciones, en fin, el conjunto de símbolos que definen una sociedad o cultura determinada. Es de suponer entonces que, a nivel de la recepción infantil, la lectura de un cuento supondrá la asimilación simbólica de una cultura por medio del lenguaje. Y después de haber concluido, como hemos hecho en el capítulo anterior, que el grado de dirección es mayor en los cuentos destinados a los años formativos, debemos excluir categóricamente la hipótesis de la función exclusivamente de diversión del cuento infantil. El aprendizaje de valores opera mediante la asociación repetida entre signo (palabra, concepto abstracto, objeto) y su significado. La literatura infantil refuerza la acción simbólica de determinados signos con determinados significados. No es exagerado entonces decir que la literatura infantil sirve de instrumento de adiestramiento social.”¹

Además de esta importante función educativa que acabamos de resaltar en el cuento infantil, no hemos de dejar de lado una consideración: la literatura es también un reflejo de la sociedad, puesto que lo que hace en última instancia es reproducir los modelos vigentes en ella, de manera que, a través de la identificación del lector o la lectora con estos modelos, los asimile, y en definitiva, los perpetúe. Como dice Hugo Cerda, la literatura, y en el caso que nos ocupa los cuentos, “sólo reproducen, literariamente, las coordenadas propias de un sistema, con toda la sutileza o la ambigüedad inherente al género. Los modelos soñados o los modelos de la vida práctica, que se satisfacen inicialmente en el plano de la ficción, son los antecedentes de algo que ya existe en la práctica diaria y que la educación, la cultura y la vida social se encargan de desarrollar desde la más tierna infancia.”²

Así, aunque en un primer momento de la civilización, las mujeres desempeñaban un papel importante al lado del hombre, compartiendo con él las tareas productivas y directivas, con el desarrollo de la agricultura y la propiedad privada hereditaria se produce el cambio hacia una sociedad patriarcal, que convierte a la mujer en una propiedad del hombre, y su rol social se ve siempre referido a éste, puesto que son definidas como intelectual, moral, física y afectivamente inferiores a ellos³. De ahí que en la literatura clásica se la presente como capacitada solamente para determina-

1 Bortolussi, M, *Análisis teórico del cuento infantil*, Alhambra, Madrid, 1987, págs. 88-89.

2 Cerda, H., *Ideología y cuentos de hadas*, Ed. Akal, Barcelona, 1984, pág. 389.

3 En el libro de Hugo Cerda *Ideología y cuentos de hadas*, *op. cit.*, pueden verse numerosas referencias a la concepción de la mujer en diferentes autores, págs. 366-367.

das labores y actividades, referidas al ámbito privado del hogar, el amor a un varón o la maternidad.

En los cuentos denominados «de hadas», ello puede apreciarse si se piensa que, pese al lugar protagonista que a juzgar por los títulos de los cuentos pudiera otorgársele, la mujer siempre aparece con una condición supeditada al hombre, y que el culto al amor que en ellos se describe no es otra cosa que la sublimación de esta subordinación: el caballero lo hace todo por su amada, y ésta, a su vez, se encuentra enamorada de su héroe, aunque con un amor que resulta no ser desinteresado, sino que obtendrá una recompensa: la campesina convertida en princesa verá su amor rentabilizado de este modo, aún a costa de la sumisión a su príncipe azul.

Así, las virtudes del hombre son siempre la valentía, el honor, etc., ejercitadas fuera del ámbito doméstico; las de la mujer, como propiedad del marido que es, sólo han de ser la belleza y la actividad modélica dentro de la casa. Por ejemplo, el cuento *Griselda* de Perrault⁴ narra la historia de un príncipe que se niega a contraer matrimonio, por considerar a todas las mujeres como seres hipócritas, celosos, orgullosos, infieles y engañosos. Un día, sin embargo, conoce a una joven pastora, bellísima, que consigue enamorarlo, y con la que accede a casarse sólo si ésta cumple una condición: «Pero, a fin de que la paz reine para siempre en nuestro hogar, deberíais jurarme no tener nunca otra voluntad que la mía», a lo que ella responde: «Lo juro y os lo prometo. Si, casada con el varón más humilde de la aldea, obedecería y seríame dulce su yugo, ¡cuánto más lo haré cuando en vos hallo a la par a mi señor y a mi esposo!». Cuando, más adelante, llevado él por la desconfianza, la encierra y la maltrata, Griselda lo ve como la única posibilidad de realización de una mujer, es decir, de su realización como esposa: «Hay que obedecer»; «sóis mi esposo, mi señor y mi dueño, y por terribles que sean vuestras palabras, sabré demostraros que nada estimo tanto en el mundo como la obediencia que os debo». Su voluntad es la de su marido, hasta el punto de resignarse a que el príncipe tome otra esposa, encargándose ella misma de embellecer las habitaciones de la nueva. Pero ésta era sólo una prueba más que el príncipe había planeado para medir hasta dónde llegaba la virtud de Griselda, y tras ser ésta constatada, tiene lugar un final feliz, en el que la pastora es de nuevo reconocida, y todos, «con vehementes elogios, ensalzaban hasta las nubes su constancia y su paciente fidelidad».

Así pues, en *Griselda*, como en la mayoría de las historias que forman parte de los considerados «cuentos de hadas», se reproducen los estereotipos masculino y femenino propios de la época medieval en la que se ubican: en ellos, la mujer es un ser pasivo, cuya existencia sólo está en función del hombre, lo cual implica la

4 Este cuento tiene múltiples versiones. Pueden consultarse:

Perrault, *Cuentos*, editado por el Círculo de Lectores, Barcelona, 1967.

Perrault, *Cuentos de Antaño*, Edic. Anaya, Madrid, 1984.

presencia de éste para que la de la mujer tenga justificación. Los componentes básicos del estereotipo femenino en este tipo de cuentos son: «Belleza, recato, pasividad, dependencia en todos los órdenes, predominio del sentimiento sobre la inteligencia y muchas veces inestabilidad afectiva. En el plano moral sólo tienen dos alternativas: ser ángel o demonio, ya que el carácter maniqueo de estos cuentos no admite otra opción: o ser absolutamente buenas o completamente malas, de una belleza deslumbrante o de una fealdad sobrecogedora»⁵.

Por su parte, A.R. Almodóvar⁶ mantiene que en el cuento maravilloso se reproducen prácticas sociales antiguas, incluso anteriores a la formación de la sociedad patriarcal. De ahí que distinga dos tipos de ciclos referentes a la mujer dentro de este tipo de cuentos:

1) Por una parte, el que él denomina «La niña perseguida», que, en síntesis, trata fundamentalmente del tema del incesto, que para este autor constituye uno de los pilares civilizadores fundamentales en los que debía asentarse la inminente sociedad de matrimonio exógamo; para ello, utilizan el tabú de la descendencia monstruosa como amenaza si se practica la endogamia.

Al lado de este ciclo puede citarse el de «la princesa encantada», cuya temática, referente al conjunto de normas complementarias de la nueva sociedad en formación, como son el rapto y la violación, completan y anticipan el citado de «la niña perseguida».

2) Un segundo ciclo referente al tema de la condición femenina lo constituye el denominado «mujeres difíciles», cuya característica genérica es el sometimiento de la mujer por parte del hombre. La explicación que dan a este tipo de cuentos diferentes autores se halla, antes del advenimiento de las sociedades agrarias, en lo que según J.J. Millás⁷ puede ser llamado «el miedo del hombre al poderío secreto de la mujer» surgido a raíz de su poder de perpetuación de la especie. Este miedo provocó en él una misoginia que le hizo ver a la mujer como un ser terrible para él, mentiroso, charlatán, débil o poco fiable, que debía ser sojuzgado lo antes posible.

* Dentro del grupo de «la niña perseguida», podemos detenernos por ejemplo en el argumento de *La niña sin brazos*, en el que aparece un leñador que, a cambio de convertirse en el hombre más rico del mundo, vende a su hija al diablo; éste le corta los brazos a la niña, y la deja, abandonada y desnuda, colgada de un árbol. Un día que el rey organizaba una cacería, sus perros encontraron a la niña, y desde entonces empezaron a llevarle la comida que les daban a ellos. Como estaban cada vez más

⁵ Cerda, H., *op. cit.*, pág. 388.

⁶ Almodóvar, A.R., Introducción a *Cuentos al amor de la lumbre*, Ed. Anaya, Madrid, 1983. pp. 9-41.

⁷ Millas, J.J., Apéndice a *Cuentos al amor de la lumbre*, *op. cit.*, pág. 583.

flacos, el hijo del rey decidió vigilarlos, y descubrió a la niña, enamorándose de ella. Pese a la oposición de sus padres, para quienes «sería una deshonra casarse con una mujer que no podría criar a sus hijos», se casaron.

Cuando el rey murió, el príncipe fue hecho rey y la niña reina. Al poco tiempo se declaró una guerra, y el nuevo monarca tuvo que ir a luchar; mientras tanto, ella dió a luz dos mellizos; le escriben una carta al rey para comunicárselo, pero mientras se la van a llevar, el diablo se hace con ella, cambiándola por otra en la que le dicen que ha tenido dos monstruos. El rey, al enterarse, ordena que los críen hasta que él vuelva, pero el diablo vuelve a cambiar la carta por otra, en la que se manda que los maten. La reina se niega a matarlos, y su suegra la ayuda a escapar, con los niños metidos en unas alforjas. Cuando éstos tuvieron hambre, unos pastores le ponen a los niños a mamar, hablándole de una casa abandonada a donde podrá irse a vivir con sus hijos. En el camino, ella se inclina a beber en un arroyo y, al hacerlo, los niños se caen al agua. La voluntad de la niña de salvar a sus hijos es tan fuerte que le salen los brazos de nuevo, con lo que puede rescatarlos, de manera que se instalan los tres en la casa abandonada que le habían ofrecido los pastores. Un día pasó por allí el rey, deteniéndose a comer con ella, aunque, al tener brazos, no supo quién era. Ella hizo un pastel de postre, y metió dentro su anillo de boda; de este modo, él la reconoció, y volvieron felices y juntos al palacio.

Sin embargo, en el tema del tratamiento dado a la mujer que aquí nos ocupa, sin duda el ciclo más importante de cuentos tradicionales es el de «mujeres difíciles», por lo que nos detendremos exponiendo los argumentos de algunos de ellos:

* En *La mujer que no comía con su marido*⁸, el protagonista es un pastor muy bajito que tenía una mujer muy gorda; pero a pesar de esto, él nunca la veía comer. Siempre decía encontrarse mal y no comía nada; cuando el pastor, preocupado, se lo comentaba a sus vecinos, todos decían que era muy raro, estando tan gorda... Por eso le proponen que la espíe. El, entonces, hace como que se va a los pastos, pero vuelve a la casa, escondiéndose en un sitio desde donde podía verlo todo sin ser visto. Entra la mujer y empieza a comer con mucho apetito: de desayuno migas con jamón, de comida una inmensa tortilla, de cena un pollo entero... Cuando acaba de cenar, aparece el marido y le pide que le ayude a recoger las alforjas; ella se niega, con la disculpa de que se pasó todo el día con vómitos, y él, simulando cuidarla, la manda a la cama, diciéndole que el médico le dió un remedio para su enfermedad; ante su extrañeza de que el esposo no regresara mojado en un día de lluvia, le pregunta: «¿Y cómo estás tan seco con lo que llovió? ¿Es que no ha llovido por ahí?». A lo que él responde: «Sí, mujer, ya lo creo. Primero cayó una llovizna muy menuda, así como las migas. Y luego unos granizos como presas de jamón, y si no me meto debajo de un chozo tan grande como una tortilla de diez huevos me pongo pingando, como un

8 *Op. cit.*, pp. 396-397.

pollo para pelarlo. Y mira, el médico me acaba de recetar esta vara de fresno». Y, sin esperar a que ella llegara a la cama, le dió una paliza «que entonces sí que se le quitaron las ganas de comer para una temporada».

* En *La esposa holgazana*⁹ se narra la historia de un pastor que se iba a casar con una moza que tenía fama de holgazana, a pesar de que todos le advertían que sería su ruina. Cuando se casaron, su mujer no se levantaba de la cama hasta el mediodía, y se pasaba la tarde chismorreando con sus vecinas. «Marchamos mal -decía el pastor-; no paso de mañana sin emplear el palo para ver si mi mujer se ocupa de la casa». Al día siguiente cogió el zurrón, que estaba colgado de un clavo, y empezó a palos con él: «Holgazán. Son cerca de las doce del día, ¿y todavía estás en la cama?. Toma». La mujer, muy asustada, al día siguiente se levantó temprano y comenzó a ocuparse de su casa, convirtiéndose, en poco tiempo, en la mujer más hacendosa del pueblo.

* En *secreto*¹⁰ recoge la historia de un hombre que quiso enseñar a su mujer a ser discreta; presenta a un anciano que, antes de morir, le da tres consejos a su hijo: «No te fíes de hombre rubio; no plantes pinos en mis dehesas; no cuentes secretos a una mujer». El hijo desobedece las últimas voluntades de su padre: planta pinos en las dehesas, contrata a un criado rubio... Cuando se casó, quiso probar si era verdad el último consejo que éste le había dado, y decide poner a prueba la discreción de la mujer. Por ello, finge tener un secreto: le dice que, mientras cazaba, sin querer, mató a un mendigo; que lo enterró para que nadie se enterara, y que por eso ella no debía contárselo a nadie. Al día siguiente, la mujer le contó el chisme a la peinadora, y ésta, al salir de casa, a una vecina, siempre «en secreto». Al poco tiempo, todo el pueblo lo sabía; se enteró el juez y mandó prender al hombre, condenándolo a muerte. Cuando lo iban a ahorcar en un pino de su dehesa, y como no venía el verdugo, el criado rubio se prestó para sustituirlo, ahorcándolo él mismo. Entonces el hombre confesó su inocencia; pidió que comprobaran que lo que había contado era falso, y que fueran a su bodega, donde estaba el mendigo escondido, porque todo lo había hecho para ver si los consejos de su padre eran acertados, terminando: «Y ahora, señor juez, me voy a casa a darle una paliza a mi mujer. Pero en secreto, ¡no se lo vayan ustedes a contar a nadie!».

* *La mujer mandona*¹¹ era una mujer muy guapa pero, como el título del cuento indica, muy mandona, que ya había matado a tres maridos que no la habían obedecido. Cuando un cuarto hombre se enamoró de ella, sus amigos intentaron disuadirlo, pero él afirmó: «Pues a mí no me asusta. Me voy a casar con ella y ya veréis como conmigo no puede». Así, hicieron una apuesta; y la pareja se casó. Ella se sentía muy orgullosa de dos novillos muy hermosos que tenía ya desde antes de su boda; pues

9 *Op. cit.*, pág. 395.

10 *Op. cit.*, pp. 392-393.

11 *Op. cit.*, pp. 389-391.

bien, él los cambió en el mercado por otros muy flacos y una bandurria. De vuelta a casa, cogió su burra y le dijo a su mujer que salieran a pasear. Ató a la burra a una cepa, advirtiéndole que la mataría si se comía la cepa. Al volver del paseo, la burra se la había comido, y el marido la mató a puñaladas. Ante las recriminaciones de la mujer le dijo: «Tú calla y no repliques. Ya estás advertida. Y como no estoy acostumbrado a cargar de aquí al pueblo, coge la albarda y la jáquima de la burra y andando». Ella, sin atreverse a decir nada, empezó a obedecer a todo lo que el marido le ordenaba; incluso aceptó el cambio de los novillos, con un atemorizado «todo lo que tú hagas está bien». El cuento acaba con la mujer amansada, y el marido cantándole con la bandurria: «Vengo alegre de la feria/ de comprarme una bandurria./ Acuérdate, mujercita/ de lo que le pasó a la burra».

Como puede verse, en la totalidad de los cuentos de este ciclo aparece la esposa adornada de cualidades negativas (es holgazana, glotona, chismosa, mandona...), que el marido ha de domesticar a fuerza de golpes, para adecuarla al modelo de esposa que él pretende tener a su servicio, logrando de ella una obediencia ciega y una aceptación, sin posibilidad de réplica, de las órdenes de él. Así, estos cuentos que nos han servido de ejemplo ilustran, por una parte, la condición social de la mujer en la época en la que surgieron, pero además, advierten a las posibles receptoras o lectoras de ellos de que, como seres imperfectos, viciosos e inmaduros que son, siempre deberán estar a las órdenes de sus maridos, sometidas a ellos, sin poder nunca manifestarse por sí mismas si no quieren merecer un castigo que ellos tienen todo el derecho de darles.

Esta condición femenina reflejada en los cuentos maravillosos ha venido prolongándose hasta la actualidad, aunque hayan transcurrido siglos desde la Edad Media; como sostiene H. Cerda,

“No hay que olvidar que estas historias se han institucionalizado en nuestros sistemas, y si ellas aún son aceptadas, con toda su moral escolástica, es porque existen valores de identificación y de proyección que anulan cualquier contrasentido histórico. Las telenovelas, fotonovelas y novelas rosas modernas han retomado el esquema y el modelo de los cuentos de hadas, y lo han revestido de un ropaje contemporáneo, de acuerdo a los niveles propios de nuestra cultura y de los modelos vigentes¹².”

Desde luego, han cambiado algunas cosas, como los pactos matrimoniales, pero todavía hoy la educación de las niñas las orienta hacia unas formas sociales que pudiéramos calificar de domesticación: determinados comportamientos aún son considerados como impropios de la mujer, ciertas profesiones como específicamente femeninas, o incluso los juegos serán clasificados como masculinos y femeninos, poniendo en evidencia el sexismo que todavía hoy impera en nuestra vida cotidiana.

12 Cerda, *op. cit.*, pág. 388.

Los libros destinados a las edades infantil y juvenil no se ven exentos de estas características: en la mayoría de ellos, los chicos son los héroes audaces, emprendedores y creativos a la hora de enfrentarse a los problemas, mientras que el papel del personaje femenino es marginal, de mera comparsa. Las familias son representadas de una manera convencional, que adjudica los roles clásicos al hombre y a la mujer: ésta nunca o casi nunca aparece trabajando fuera de casa, y si lo hace, su profesión será una prolongación de su maternidad (enfermera, maestra) o de sus tareas domésticas (lavandera, modista); al mismo tiempo, el padre aparece ejerciendo tareas que demuestran fuerza o destreza, fuera del hogar, y, cuando está dentro de él, figura leyendo o reposando tras su trabajo. En cuanto a los hijos e hijas, se les presenta como proyectos de sus padres y madres: ellos activos y traviosos, ellas miedosas y coquetas.

Por otra parte, y como ya se ha señalado, la influencia de los cuentos es evidente como formadora y como reflejo del medio social. Por ello, si lo que se quiere es educar a los niños y las niñas en actitudes no sexistas, ha de cuidarse la selección de sus lecturas, para detectar si sugieren una desigualdad entre hombres y mujeres, o si por el contrario, sus diferencias se expresan en el plano de la igualdad.

En el libro *Elementos para una educación no sexista*¹³ se incluyen una serie de cuestiones útiles para identificar el sexismo en los cuentos, entre las cuales seleccionamos las siguientes:

- ¿Aparecen mujeres en el cuento, o se hace referencia a ellas?. En el caso de que no aparezcan, ¿está justificada su ausencia?.
- ¿Qué papel juegan las mujeres que aparecen?.
- ¿Cómo reflejan las ilustraciones de los cuentos a las mujeres y a los hombres?.
- ¿Hay héroes y heroínas en la historia?.
- ¿Son siempre los chicos los que toman la iniciativa y las chicas las que, en algunos casos los secundan?.
- ¿Son siempre ellos los que las rescatan o ayudan a ellas?.
- ¿El desenlace depende de lo guapa o fea que sea la chica, o se tienen en cuenta otros factores?.
- ¿Cómo presenta el carácter de hombres y mujeres?. ¿Existen estereotipos? (Ellos son siempre agresivos y valientes, ellas dulces y temerosas, etc.)
- ¿Se dan mote a los chicos sensibles (marica) o a las chicas agresivas (marimacho)?.

13 Feminario de Alicante, *Elementos para una educación no sexista*, Víctor Orenga, edit. Valencia, 1987, pp. 47 y ss.

- ¿Qué actividades llevan a cabo las mujeres, y qué actividades los hombres?. ¿Se presentan actividades típicamente masculinas o femeninas? (Ellas permanecen en casa mientras ellos trabajan o luchan contra el dragón).
- ¿Se incluye a ambos sexos en actividades socialmente comunes?.
- ¿Qué sexo tienen las autoridades que aparecen en el cuento?
- Etc.

Como puede verse, se trata de un test muy sencillo que puede ser aplicado tanto por los padres y las madres como por el profesorado a la hora de seleccionar las lecturas de los chicos y las chicas. Sin embargo, no se trata de deshacerse automáticamente de aquellos cuentos que presentan manifestaciones sexistas, puesto que pueden tener otros elementos que justifiquen su elección, ni tampoco de pensar que todo libro no sexista sea bueno o esté bien escrito; lo importante es, a nuestro juicio, tomar conciencia de aquello que les estamos ofreciendo, y en su caso criticarlo, para formar en los lectores y las lectoras una actitud valorativa hacia estas representaciones. Puede ocurrir, por ejemplo, que la aparición de un personaje sexista sirva para suscitar una reflexión sobre este tipo de situaciones en vez de verlas como naturalmente justificadas.

Por ello, como personas interesadas en el tema de las posibilidades formativas del cuento en el tema de la educación en actitudes no sexistas, podemos llevar a cabo una acción positiva, que pase, en primer lugar, por revisar aquellos que estamos utilizando, para evidenciar y debatir las discriminaciones que encontremos, y en segundo lugar, promover la elaboración y difusión de nuevos materiales donde este tratamiento del tema se haga del modo correcto, materiales que por cierto, ya existen en cierta medida a nuestra disposición; Ana Garralón, en su trabajo «El no de las niñas»¹⁴ sugiere brevemente los argumentos de algunos cuentos no sexistas: aquellos en los que aparecen protagonistas masculinos que expresan sus sentimientos, temores, dudas, etc., y protagonistas femeninos que demuestran iniciativa, creatividad, valentía.

En el análisis que hemos realizado de diferentes cuentos, hemos encontrado esta temática en algunos que reseñamos a continuación:

* En *Ana Banana y yo*, de L. Bleguard¹⁵, por ejemplo, se relatan situaciones en las que el narrador, un chico, admira a Ana Banana, una chica con una gran iniciativa y creatividad. Veamos algunos párrafos del cuento: «Una escalera blanca sube hasta lo oscuro. -Ven- dice Ana Banana. Subimos muchos escalones y llegamos a un lugar muy oscuro al que yo nunca voy» (pág. 22); «en el parque, Ana Banana está sentada

14 Garralón, A., «El no de las niñas», incluido en Solano, F. (coord), «Libro no sexista», *Educación y biblioteca*, (nov.1991), año 3, nº 20. pp. 51-59.

15 Bleguar, *Ana Banana y yo*, Col. Benjamín, Ed. Altea, Madrid, 1989.

en un columpio. -¡Empújame!- dice. Yo la empujo con todas mis fuerzas, Y sube hasta lo alto, y baja y vuelve a subir... Llega hasta lo más alto de todo. Me mareo sólo de mirarla» (pág. 31). «Ana Banana puede reírse. Ella no tiene miedo. Yo sí lo tengo, yo no soy Ana Banana» (pág. 48). Como puede apreciarse, en los juegos, Ana es la que toma la iniciativa, la más decidida, la más valiente: no siempre son los chicos los líderes, sino que las chicas también pueden serlo. En cuanto a las ilustraciones, son esenciales en los cuentos de este tipo, puesto que también ellas pueden marcar desigualdades entre el hombre y la mujer. En *Ana Banana y yo*, ambos, Ana y el niño narrador, van vestidos iguales, con una camiseta blanca y un pantalón azul, con lo que no queda reflejado ningún tipo de diferencias sexuales en cuanto a las ropas. Se trata, por tanto, en definitiva, de una historia que no muestra ningún tipo de actitud sexista.

* Otro ejemplo podemos encontrarlo en *La rebelión de las lavanderas*, de Yeoman¹⁶, dirigido, como el anterior, a niños y niñas del ciclo inicial. En este cuento se presenta a un grupo de lavanderas que desempeñan bien su oficio, pero que son explotadas por don Leopoldo Blanco, el dueño de la lavandería, «un hombrecillo tacaño que las hacía trabajar sin descanso de sol a sol». Las lavanderas comprenden que se está abusando de ellas, y todas deciden rebelarse contra la situación, abandonando a don Leopoldo Blanco cubierto de ropa sucia. Huyen arrasando todo lo que encuentran a su paso: el mercado (sueltan a los animales), los árboles (se comen toda su fruta), los paseantes (los salpican de barro con su carromato) ... Día tras día multiplicaban sus desmanes, porque su nueva vida les divertía mucho. «No hace falta mencionar que su duro oficio de lavanderas había desarrollado enormemente sus músculos». Todos los pueblos vecinos las temían y se protegían de ellas. En medio del bosque había siete leñadores que cuando supieron que las lavanderas se acercaban allí, dijeron: «Ahora veremos quien se asusta de quien», y les prepararon una sorpresa a las mujeres: se ensuciaron y despeinaron todo lo que pudieron, aullando como bestias feroces. Cuando ellas vieron tal espectáculo, al principio se asustaron, pero después, recordando que eran lavanderas, atacaron al grito de «¡Adelante, mujeres!», atrapando a los leñadores y lavándolos hasta dejarlos limpios y relucientes. Entonces decidieron no volver más a casa de su antiguo jefe, y quedarse con los leñadores, viviendo todos juntos y felices. El cuento acaba así: «Las lavanderas no volvieron nunca más a casa de don Leopoldo Blanco. Se casaron con los siete leñadores, que construyeron otras tantas cabañas. Ahora, si os aventuráis por los escarpados senderos que suben a la montaña, podréis verlos a todos juntos. Lavan la ropa, cortan troncos, juegan con los niños y viven apaciblemente: son felices». La ilustración final es significativa: ellos y ellas aparecen ejerciendo todas estas tareas indistintamente, en grupos mixtos y siempre sonriendo.

Como puede verse, la temática del cuento es ya de por sí reveladora: desde siempre, el oficio de lavandera es ejercido por mujeres, que tradicionalmente son

16 Yeomán, *La rebelión de las lavanderas*, Col. Benjamín, Ed. Altea, Madrid, 1990 (5 reimp.)

presentadas como indiscretas, pues conocen los «trapos sucios» de todos los del pueblo. Aquí, por el contrario, se las ve apartándolas de este estereotipo, como mujeres dotadas de fuerza física y de una actitud crítica hacia la explotación, ejerciendo sus tareas con los hombres e intercambiándolas con ellos, no sólo en el plano profesional sino también en lo referente al cuidado y la solicitud hacia los hijos.

* *La niña invisible*, de Pacheco y Sánchez¹⁷ narra las peripecias de una niña que vivía entre un pueblo azul y uno verde, sin ser aceptada por ninguno de los chicos y las chicas de éstos, que a su vez se llevan mal entre ellos. María intenta hacerse amiga de unos y de otros, pero no la dejan; por eso, llora tanto que se vuelve invisible, y gracias a esta condición, realiza una serie de intervenciones que, con esfuerzo y creatividad, llevan a reconciliarse a ambos bandos, interesándose uno por el otro, siendo, por fin, admitida María entre la diversidad, pese a que no es ni verde ni azul.

* Dirigido a niños y niñas un poco mayores, puede citarse *Julie y los lobos*, de George¹⁸, que, pese a que en realidad tiene un argumento específicamente ecologista, permite también valorar el arrojo y la decisión de una chica. En él se presentan las aventuras de Miyax, una chica esquimal que, perdida de su comunidad, se encuentra en una situación desesperada para sobrevivir; ha de realizar tareas que normalmente en su sociedad son propias de los varones, y acaba siendo aceptada en una manada de lobos, entre los que demuestra su inteligencia y su tesón a la hora de afrontar las dificultades, fabricando sus instrumentos y viviendo innumerables aventuras llenas de ternura con sus animales.

* Ya por último, citaremos la novela *Hijos del Jueves*, de Godden¹⁹, donde un chico ha de hacer frente a las numerosas dificultades que se le presentan a la hora de llevar a cabo su actividad preferida: bailar ballet, puesto que cuenta con el rechazo de su padre, quien la considera como algo propio de mujeres, y con la envidia de su hermana. Con un tremendo esfuerzo, voluntad y sobre todo sensibilidad, el protagonista acaba triunfando en el mundo de la danza, saltándose los roles y estereotipos de su sociedad.

* Un argumento similar, aunque adecuado a niños más pequeños, aparece en *Oliver Button es un nena*²⁰, donde el protagonista se enfrenta al rechazo social por ser bailarín, hasta que consigue ser reconocido y admirado por la calidad de su baile.

3. Conclusión

Todos estos son ejemplos de cuentos no sexistas, en los que puede apreciarse una clara diferenciación con respecto a los que lo son. Nuestra sugerencia, ya para

17 Pacheco, Sánchez, *La niña invisible*, Col. Benjamín, Ed. Altea, Madrid, 1988 (3 reimp.)

18 George, *Julie y los lobos*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1990 (11 reimp.)

19 Godden, *Hijos del Jueves*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1986.

20 De Paola, *Oliver Button es un nena*, Ed. Miñón, Valladolid, 1986 (2 edic.)

concluir, es que tanto desde la escuela como desde la familia se preste atención a la lectura de este tipo de libros, para así formar en los/las educandos/as una actitud no discriminatoria en función del sexo, que considere a las personas como seres con los mismos derechos, deberes y posibilidades, conviviendo todos en una sociedad igualitaria en la que las diferencias sexuales no marquen los roles sociales, y donde los estereotipos tradicionales se rompan, de modo que no se considere el sexo como determinante de la función que unos y otras deben llevar a cabo en la sociedad, sino que se aprenda a ver a hombres y mujeres como miembros de una sociedad plural, libre y solidaria.

De acuerdo con esto, recomendamos que, a la hora de elegir los libros, se preste especial atención a que:

- a) En las edades infantiles y en el ciclo inicial, se procure que tanto los argumentos como las ilustraciones de los cuentos (que también juegan una importancia capital en la presentación de hombres y mujeres a través de los dibujos, como ya se apuntó anteriormente) muestren esta ruptura con la imagen tradicional, mediante la presentación de madres que trabajan fuera de casa o reparan el coche, arreglan fusibles, etc., y de padres que cocinan, cosen o cuidan de los hijos...; de historias que presenten a niñas fuertes, atrevidas, que ejerzan la función de líderes en su grupo, y de niños cariñosos y sensibles, que cuidan a alguien o que necesitan ayuda; de profesiones desempeñadas, a la vez, por hombres y por mujeres, etc.
- b) En el ciclo superior, además de las características antes citadas, sugerimos la introducción de libros históricos o biografías de personajes femeninos (Madame Curie, Agustina de Aragón, Cleopatra, etc.) al lado de otras obras en las que se expliquen las razones de la ausencia de las mujeres en el mundo social, tanto político como literario o científico.

A continuación proponemos, sin pretender la exhaustividad sino sólo a modo de sugerencia, una breve lista de cuentos que pueden ayudar a educar las actitudes no sexistas:

*** CICLO INICIAL**

- Bleguard, L., *Ana Banana y yo*, Col. Benjamín, Edit. Altea.
- De Paola, T., *Oliver Button es un nena*, Editorial Miñón.
- Yeomán, J., *La rebelión de las lavanderas*, Col. Benjamín., Edit. Altea.
- Nostlinger, C., *Historias de Franz* Ediciones S.M.
- Pacheco, M.A., Sánchez, J.L., *La niña invisible*, Col. Benjamín, Edit. Altea.
- Lionni, L., *Nadarín*, Edit. Lumen.

*** CICLO MEDIO**

- Rodari, G., *La tarta voladora*, Edit. Bruguera.
- Bruel, Ch.; Bozwillec, A., *Clara, la niña que tenía sombra de chico*, Edit. Lumen.
- Goytisolo, J.A., Ballesta, J., *La bruja hermosa*, Edit. Laia.
- Haucke, U., *Me puse bizca*, Alfaguara.
- Latrego, C., Testa, F., *Juanita en el bosque*, Edit. Juventud.
- Lindgren, A., *Ronja, la hija del bandolero*, Edit. Juventud.
- Mahy, M., Blaque, Q., *El secuestro de la bibliotecaria*, Edit. Altea.
- Reesink, M., Tresy, F., *La princesa que siempre se escapaba*, Edit. Lumen.
- Turn, A., Bosnia, N., *La herencia del hada*, Edit. Lumen.

*** CICLO SUPERIOR**

- Smucker, B., *Huida al Canadá*, Edit. Noguer.
- George, J.C., *Julie y los lobos*, Edit. Alfaguara.
- Manzi, A., *El loco*, La Galera.
- Ende, M., *Momo*, Col. Juveni., Alfaguara.
- Roeder-Gnadeberg, K. von, *Una chica llamada Francisco*, Edit. Juventud.
- Godden, R., *Hijos del Jueves*, Alfaguara.
- Gripe, M., *Aquellas blancas sombras en la noche*, Ediciones S.M.
- Levoy, M., *Tres amigos*, Alfaguara.
- Nostlinger, C., *Gretchen se preocupa*, Alfaguara.



VIXÉNCIA E ACTUALIDADE DO MITO DE ANTÍGONA

ERNESTA BASANTA CORNIDE

SARA SÁNCHEZ PIÑEIRO

I. B. Lugo

De todos é sabido que a cultura ocidental deve en moitos dos seus aspectos à cultura grega unha grande parte da súa conformación como tal. Por iso non é de estrañar que nun aspecto máis, como o aquí tratado, acudamos a ela para dar certas explicacións relacionadas coa conduta humana, baseando-nos nun dos dramaturgos por exceléncia dos que parte o teatro universal, Sófocles, e nunha das súas máis coñecidas obras, Antígona.

Muitos foron os autores que se dedicaron a estudar e tamén a recrear en novas pezas teatrais o mito sofócleo, vendo a traxédia como un choque de caracteres entre as personaxes, e case todos coincidiron en que o tema tratado polo autor grego era o do castigo do culpábel.

Luís Gil, na súa introdución à Antígona clásica¹ acrescenta algo máis novidoso, xa que el ve a protagonista como unha heroína que ten consciéncia plena das obrigas impostas por unha lei moral non escrita que o individuo debe ter en conta, por iso é que Antígona transgrede a lei do estado e se opón a ela.

Como consecuencia disto aparece unha lección moral que Sófocles quer inculcar nos cidadáns do seu tempo, quer dicir: a tomada de consciéncia das limitacións do poder, pondo-se en cuestión a actuación dos gobernantes.

Esta é, basicamente, a mensaxe de Sófocles: o triunfo do individualismo fronte a unha colectividade representada polo estado que impón leis inxustas aos seus cidadáns, leis que estes, nalguns momentos se negan a cumprir. Deste modo, a opinión

¹ Sófocles, *Antígona. Edipo Rey. Electra*. (Introdución e tradución de Luis Gil), Ed. Labor, 5ª ed., Barcelona, 1982.

pública consciéncia-se das limitacións do poder e da súa forza, erixindo-se en supremo xuíz das actuacións do goberno.

Hai que clarificar, chegados a este punto -segundo ben souberon ver os estudosos do tema² —que o conflito tiña unha fácil solución: enterrar a Polinices, como mandavan as leis divinas, mais non en solo tebano, como mandavan as leis do estado.

Chegamos entón ao enfrontamento entre dous dereitos moralmente iguais, como rezan os cánones da traxédia grega. Pero estes «dereitos moralmente iguais» sofren un desequilibrio nas diversas recreacións da obra clásica e mesmo na propia obra de Sófocles.

Vamos ver entón o que ocorre a este nivel entre as tres pezas que nós examinamos para escribir esta comunicación: a francesa de Jean Anouilh, a galega de María José Queizán, e, por suposto, a clásica de Sófocles, en tradución ao español de Luís Gil³.

As tres presentan a oposición entre dúas personaxes: Antígona e Creonte. Tal oposición xera un conflito que na obra sofóclea parte dun desequilibrio, representado pola moral individual, defendida por Antígona, face à moral colectiva, defendida por Creonte. Nesta loita de forzas saen gañando, como xa dixemos ao comezo deste traballo, os valores individuais.

Contodo, na obra de Anouilh o conflito establece-se entre as personaxes: a rebeldía individual de Antígona —que peca aquí dunha grande dose de nihilismo infantil— enfronta-se à razón de estado, sendo este un conflito máis equilibrado, e, como consecuencia, a Antígona desta peza aparece moi infravalorada con relación á obra clásica, e máis igualada à personaxe de Creonte, de quen Anouilh nos dá unha visión bastante positiva.

Na obra de María José Queizán o conflito parte dun enfrontamento entre unha colectividade representada por Elvira / Antígona, cuxa moral é lexítima, e outra colectividade de usurpadores, representada por Oveco/Creonte, cuxa moral é rexeitábel. Vemos, pois, que a obra de Queizán é a máis desequilibrada de todas neste sentido, pero tamén é —quizá por estar escrita por unha muller, e tamén, evidentemente, por presentar-nos unha problemática máis achegada à sociedade galega— a que máis interesante nos pode resultar nestes momentos.

Pasamos a analizar entón a personalidade da Antígona das tres obras citadas, para tirarmos despois unhas conclusións da psicoloxía deste mito que nos parece soberbo.

² *Ibidem* (ver introdución).

³ Anouilh, *Antigone*, Ed. Didier, Paris, 1964.

Queizán, M. J., *Antígona, a forza do sangue*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1989.

Sófocles, *op. cit.*

Visión da Antígona de Sófocles⁴

Esta Antígona apresenta os rasgos típicos dunha heroína. E como todos os herois é un elemento perturbador da moralidade humana, polo cal, aínda sendo vítima inocente, será castigada.

De todos os xeitos, é unha figura reaccionaria que se alza contra uns novos modos de obrar políticos, en defensa dunha relixiosidade que tiña unhas profundas raíces populares, e ao mesmo tempo erixe-se en advogada dunha nova moralidade: o dereito do individuo a seguir a súa fe por encima das imposicións do estado. No punto máis alto da súa escala de valores podemos situar, sen medo a equivocarnos, un grande sentido do honor persoal, daí o seu heroísmo, que se reflicte no elevado concepto que ten do deber:

ANTÍGONA: No fue Zeus quien dió ese bando, ni la justicia que comparte su morada con los dioses infernales definió semejantes leyes entre los hombres. Ni tampoco creía yo que tuvieran tal fuerza tus pregones como para poder transgredir, siendo mortal, las leyes no escritas y firmes de los dioses.

[Sófocles, p.40]

A grande innovación de Sófocles nesta peza consiste en romper co protagonismo de heroi réxio e masculino para dar unha imaxe de fortaleza interna que toda persoa, sexa home ou muller, pode posuír. El escolleu unha rapariga, con aparición débil, quizá para demostrar que a constancia, a firmeza e o cumprimento de certas obrigas inexcusábeis é algo factíbel para todo ser humano. Inclusive unha muller, abandonada por todos, pode achar dentro de si mesma as enerxías suficientes para sacrificar-se polos eternos principios que rexen a vida dos homes, coa seguridade de que o seu sacrificio non será estéril.

Visión da Antígona de Anouilh⁵

Anouilh ao equilibrar o conflito entre Antigone e Créon fai que as personaxes non atraian nen repelan en demasia porque non son nen inteiramente boas, nen inteiramente más.

Antígona nesta traxédia non consegue gañar totalmente o público pola forma obstinada e escasamente reflexiva do seu comportamento. Isto ve-se xa claramente, case desde o principio da obra, no diálogo que sostén coa súa irmá:

4 Existe unha tradución ao galego da Antígona sofoclea, feita por Felipe Martínez Marzoa, Edicións Castrelos, Vigo, 1976.

5 A tradución ao galego da Antígona de Jean Anouilh, feita por Beiras, Franco Grande e Silva, pode-se ver na publicación *Vida Gallega*, Xullo de 1959. Por outro lado, no xornal lugués *o 12 de Marzo* de 1960 aparece a noticia da representación desta peza teatral na cidade de Santiago de Compostela.

ISMÈNE: ...Moi, je suis plus pondérée. Je réfléchis.

ANTIGONE: Il y a des fois où il ne faut pas trop réfléchir.

ISMÈNE: Si, Antigone. D'abord c'est horrible, bien sûr, et j'ai pitié moi aussi de mon frère, mais je comprend un peu notre oncle.

ANTIGONE: Moi je ne veux pas comprendre un peu.

[Anouilh, p.29]

Nesta obra observamos como ela se degrada até converter-se nunha histórica obsesionada polo culto dos mortos. Acaba sendo unha rebelde sen causa e a mesma Antígona o recoñece ao final cando di reiteradamente:

ANTIGONE: Et Créon avait raison... je ne sais plus pourquoi je meurs.

[Anouilh, p.86]

Mais quizá nós si o saibamos: polo seu desexo de absoluto, de máxima perfección, debido a que a felicidade en pequenas doses non lle vale. Ten que ser absoluta como o é a pureza na infancia, pureza que, trasladada à época en que é adulta, se traduz nunha grande sinceridade fronte a Créon, home político e cínico.

Para comprender a personaxe criada por Anouilh non debemos esquecer o determinismo que guía todas as súas accións. A idea de predestinación do ser humano está moi presente neste autor, fronte ao carácter heroico das Antígonas grega e galega. Así, nunha ocasión, outra vez ao comezo da obra, Antigone di, facendo referencia a Créon:

ANTIGONE: ...A chacun son rôle. Lui, il doit nous faire mourir, et nous devons aller enterrer notre frère. C'est comme cela que ç'a été distribué. Qu'est-ce que tu veux que nous y fassions?

[Anouilh, p.29]

En conclusión, Anouilh mostra-nos unha Antígona que soña coa felicidade que nunca terá, cun fillo e con ser esposa amantísima que transmita forza aos seus, mais está destinada a morrer nova e o trágico é que non sabe por que morre.

Visión da Antígona de M^a José Queizán

Queizán cria unha Antígona líder, capaz de transmitir forza a toda unha comunidade e non só à súa familia, e para iso sabe que ten que renunciar à propia felicidade.

Antígona representa aquí dous valores fundamentais:

- A defensa da pátria face a elementos foráneos: esta defensa implica evidentemente a defensa do idioma, das xentes e dos seus costumes. É por iso que esta autora mostra xa desde o comezo da obra unha opción política que está clarísima para as súas personaxes e, loxicamente, non pode apresentar-nos unha Elvira/Antígona enamorada dun Roi/Hemón, como ocorre en Sófocles ou en Anouilh porque ela, que se xacta do seu nacionalismo en toda a obra, non podería nunca apaixonar-se dun opresor.

ELVIRA: Certamente, eu falo desde a miña dignidade. Porque tiveren a sorte de nacer en nobre berce. Pero eles teñen a súa propia decencia. Falan comigo na mesma lingua e o día, quizais non lonxano, en que se liberen, estarán orgullosos do que son e do que falan. Necesitan seguridade en si mesmos e na terra que pisan. Uns alicerces firmes para asentárense e reconstruíla. Cando se liberen e estean á miña altura, tratarán de imitarme e elevaranse sobre min. Mentres que imitando modelos foráneos, costumes estraños, falas descoñecidas, non serán máis que espantallos gardando campos alleos, sen vontade de seu, cada vez máis pobres e miserentos.

[QUEIZÁN, p.45]

- Un segundo valor fundamental desta Antígona é que encarna a muller libre, capaz de pór-se en pé de igualdade co home, por iso a súa rebeldía se manifesta cando se decata de que, polo feito de ser muller, non pode optar por nengun dos dous camiños posíveis: o da guerra ou o da paz.

ELVIRA: Nada podemos facer, Aldena. Non temos armas para loitar pero tampouco as temos para impedir a guerra, para difundir outras ansias. Se falas de amor, de felicidade, ríranse de ti ¡Cousas de mulleres!

[QUEIZÁN, p.24]

E precisamente o feito de ser muller e non poder participar nestas actividades pretendidamente masculinas fai que esta Antígona se convirta nunha personaxe subversiva: non sente interese polo poder, mais si por desequilibrá-lo.

ELVIRA: Non nos interesa tanto que fai Oveco aí enriba nas altura do trono, senón como se formaron as escadas polas que ascendeu e como se manteñen.

ALDENA: Xustamente. De non existiren as escaleiras, os que forman e manteñen as escaleiras, ningún podería situarse nas alturas.

ELVIRA. Todos loitan por subir eses banzos. Falta quen loite por derrubalos.

QUEIZÁN, p.33]

A dozura do carácter de Elvira/Antígona -que salienta magnificamente a autora, cremos nós que con toda a intención-, a súa afectividade, o seu amor polo irmán,

mostra-nos que este rasgo típico do carácter feminino xamais pode ser incompatíbel coa realización dos grandes ideais. Así, o desconcerto de Oveco/Creonte chega ao punto máis alto cando, falando con Elvira/Antígona, lle di indignado:

OVECO: ¿Rebélaste? ¿Como te atreves a usar a forza? Nunca me deixarei dominar por unha muller. Un fogo apolínio recorre o teu ser. O teu comportamento é viril.

ELVIRA: ¿Por que viril? ¿Como distingues a honra de muller da dun home?

[QUEIZÁN, p.40]

E nós tamén nos formularemos esta pregunta: Como é posíbel que o concepto de honra sexa diferente, aplicado a unha muller ou a un home? E neste punto reside máis que en nengun outro aspecto do seu carácter a grandeza de Elvira/Antígona, en que rexeita as proposicións que lle fai Oveco/Creonte de dominar e de ostentar o poder na sombra. Vemos entón que esta nosa Antígona é ante todo un bastión do verdadeiro feminismo, quer dicer, o que leva a que a muller brille con luz propia, a que sexa dona dos seus actos e portanto do seu destino; en definitiva, a que sexa un ser humano, en igualdade absoluta co home. Mais para conseguilo hai que saber dicer «NON» en moitas ocasións. Hai que rexeitar a comodidade, que case sempre supón o «SI», e para iso non cabe dúbida de que é necesaria unha grande dose de valentía. Como cando Elvira/Antígona lle di a Oveco/Creonte -máximo representante do poder establecido-:

ELVIRA: Non sabes o noxo que me producen as tuas proposicións.

[QUEIZÁN, p.41]

Ben, hai que recoñecer que esta personaxe de Maria José Queizán se situa por enriba de todas as mulleres, é o arquetipo, o modelo a seguir, non é completamente humana, xa que xamais dubida, e obra sempre con plena convición:

ELVIRA: Ofrecendo a miña dignidade e o meu corpo non arranxaría nada. ¿Que ansias de liberdade podían quedar nun ser vencido e deshonrado? Soamente o odio aniñaría no meu corazón.

[QUEIZÁN, p.46]

Vemos con isto que o seu grao de conscienciación é moi alto, pero ela non pára aí, non se detén na defesa do individual, como ocorre na obra de Sófocles e mesmo na de Anouilh. A nosa Antígona dá-se de conta de que ela é unha «individualidade» e de que, aínda sendo importante o seu sacrificio, todo o seu esforzo non servirá para moito se non ten como finalidade a liberación de todos os seres oprimidos e colonizados. Así, cando lle di Sísando -a personaxe pretendidamente mediadora-:

SISNANDO: Eu tamén valoro a rebeldía nunha muller.

Ela responde:

ELVIRA: Nunha muller, pero non en todas. Nunha muller por excepción. Admitides que haxa unha muller digna de manter a indignidade do resto. Eloxiades unha muller rebelde que confirme a sumisión do conxunto de mulleres.

[QUEIZÁN, p.50]

Para concluir, diremos que as Antígonas das tres obras tratadas presentan unha grande forza. Non son nengunha delas representativa do que se entende erradamente por «típica psicoloxía feminina». Apresentan as tres un carácter monolítico que nos impede considerá-las como unhas mártires. Por suposto, as tres teñen mui clara a súa decisión de morrer, aínda que as causas que as levan a tomar esa drástica decisión son ben diferentes para cada unha:

- En Sófocles: a defensa duns dereitos individuais fronte à razón de estado.
- En Anouilh: A razón da súa morte fica eliminada cando Antigone recoñece a falta de principios morais dos seus irmáns. Entón só lle resta a opción de morrer por ela mesma.
- En Queizán: Elvira/Antígona morre por se liberar a si mesma, pero tamén ao resto dos seres oprimidos. O seu desexo de liberdade é total, non ten límites.

ELVIRA: Eu quixera vivir pola fe. Quixera expresar libremente o que penso e facer o que a miña conciencia me dicte sen que iso me conducise á cova. ¡Ben quixera poder vivir coa miña fe!

[QUEIZÁN, p.]

En suma, obra nacionalista de carácter feminista a de Maria José Queizán, fronte a obras de tipo máis individualista, como a de Sófocles e Anouilh.

O que reivindica a autora galega son os dereitos dunha comunidade a rexer os seus propios destinos, e o que se pon en cuestión son os valores alleos à nosa cultura e o dominio dunha minoría estranxeira sobre unha maioría autóctona que é a que ten a razón desde o comezo da obra.

Bibliografía

- Genette, G., *Palimpsestos*, Ed. Taurus, Madrid, 1989.
- Ragué-Arias, M^a J., *Los personajes y temas de la tragedia griega*, Edicións do Castro, Sada (A Coruña), 1991.



AS MULLERES E OS ESCRIBAS DO PODER

NANINA SANTOS CASTROVIEJO

Asociación Galega da Muller

Introdución

Sócrates faría a revisión dos mitos que nodrizas e nais ensinaran aos nenos, pois «A maior parte dos que hoxe lles trasmiten son desbotábeis», consideraba Platón en *A República*. Indignábase que se confiara a educación dos nenos (das nenas tamén?) a seres cunha educación tan pobre.

Corría o século V cara ao IV a. C na Grécia Ática, un dos centros estelares de elaboración e irradiación da *Cultura Occidental* da que nós somos, endebén e endemaal, herdeiras.

Estaba xa ben afinada a idea da «distintidade» dos sexos. Platón non reclamaba a instrución precisa para nais e nodrizas. Reclamaba que non foran elas quen educaran as crianzas, ou que Sócrates «revise e expurgue».

Eles quen de facer cultura e trasmiti-la; Elas, aptas para « cousas menores ».¹

Eva Fíges, ensaísta británica do noso tempo afirma:

«*A primeira tarefa da muller non consiste tanto en elaborar unha filosofía propia como en desartellar a filosofía masculina*»²

Observación coa que simpatizo. Parece-me pertinente.

1 Estamos falando da cidadanía libre. As referencias non atinxen portanto a homes nen mulleres en rexime de escravitude.

2 Deixo agora a polémica adxectivación de «masculina» aposta á filosofía. Gosto máis de non califica-la. Abonda o de filosofía. A que hai, a que co tempo se ten ido tecendo.

E deus fixo a Eva, dunha costela de Adán

Falo da cultura occidental, a xudeu-cristiana, a que ten quecido nestas latitudes, da que nós somos fillas, a que se ten espallado predominantemente polo mundo grácias ao papel preminente que Europa conseguiu polas armas, polo comercio e polas tiaras na historia dos 20 últimos séculos.

Nela, as mulleres están «*construídas*» polos homes que gobernaron, polos que construíron memoria e polos que administraron os arquivos.

«*O rexisto primario do que din e fan as mulleres, está mediado polo criterio de selección dos escribas do poder*».³

Así, a aportación feminina ao patrimonio material e espiritual colectivo é aquela que os escribas foron quen de ver e rexistar.⁴

Elas, desde os comezos, teñen reproducido a especie, cuidado a prole, fornecido e compartido afectos e sexualidade cos homes, teñen traballado en todas as ramas da produción, teñen participado en labores de creación artística, no ensino, na curación, nas guerras, na cousa pública.

Teñen falado as linguas facendo-as, cos varóns, instrumentos vivos de comunicación e pensamento. Teñen sido activas trasmisoras, via oral, da tradición, dos mitos e dos símbolos que cada etnia, tribo, povo buscaba preservar e Elas, case nunca están nos libros que queren explicar a historia, a arte, a literatura, a física, a filosofía, a industria e o comercio, a navegación, a agricultura.

Só esposas de notábeis, rañas, cortesanas de sona ou monxas singulares. O exército de mulleres que atravesou os tempos e as xeografías do occidente entoca de usar cabalos que deixaran pegadas, pasaron nas pontas dos pés, sen deixar rasto, sen facer ruído. Un exército (así indeterminado, como corresponde ao sexo que o compuña) que endexamais militou nas durezas da vida, nas ledicias da vida, nas creacións humanas. As eternas ausentes.

A posibilidade de preconceito en materia de mulleres moi raramente ten sido tomado en consideración nen polos fazedores de memoria nen polos adeministradores dos arquivos e, sen embargo, a cultura occidental ten no seu haber un inmenso preconceito sobre as mulleres que aínda segue campando ás súas anchas.

Esa idea de que o *esencial*, o verdadeiramente esencial da súa *función* é a

3 G. Duby e Michelle Perrot en "Escreber a Historia das Mulleres", *Historia das Mulleres en Occidente*, T.I. Taurus, Madrid, 1991.

4 Contra o que a oito se pensa, non se ve o que está ao alcance dos ollos. Ve-se o que se percura. O peso da cultura é tan forte que vemos máis co que temos na cabeza que cos ollos. A historia da pintura sería un bo exemplo: A distintísima perspectiva occidental e a oriental. Para os campesiños os campos e montes non son «paisaxe». A paisaxe é para os viaxeiros e os turistas, unha conquista «do ócio».

procreación, e o lugar por exceléncia desta función é a familia.

Repetido insaciabelmente, ten botado raíces fondas no corazón e na cabeza da amplísima maioría social por séculos e séculos.

Elas o biolóxico, o natural, o non cultivado. O inculcto.

Todo o demais secundário, non merecente de ser tomado en consideración.

Eles, a arte de vencer a natureza, de dominá-la coa cabeza e coas mans.

O nacemento do feminismo organizado: un desafío á cultura occidental

Galiza extricaba até o XX todos os trazos dunha sociedade de Antigo Réxime: campesiña, de agricultura atrasada, cun réxime de propiedade da terra foral, cunha ruín industria e carente de vías de comunicación doadas; sen núcleos urbanos de consideración, altos índices de analfabetismo e cunha exportación de mau de obra sangante.

As ideas e prácticas que alén Padornelo contribuían á organización e instrución das masas desposuídas aquí pouco tiñan presenza fóra das élites laicas e eclesiásticas.

A cultura tradicional sentada no chamado «direito natural» era un sólido fundamento do edificio: a diferenciación social segundo o nacemento, instrución e riqueza; os privilexios da cidade sobre o campo; a orde divina que elixe e sostén aos monarcas e os oficientes de Deus na terra administrando o ben e o mal.

Esta orde natural que se ve alterada polas críticas e as loitas antiforais, do nascente movemento obreiro, dos habitantes das cidades, dos liberais e as loitas en defensa de Galiza, non atinxe practicamente o papel dos sexos, que fica no intocado.⁵

Vai ser ao calor e á sombra do amplo movemento popular antifranquista nos últimos anos da vida do dictador que un núcleo de mulleres que participan nel comezan a ver e sentir até que ponto o mundo, a sociedade galega, a cultura está construída ás súas costas e sobre o traballo silencioso e silenciado das mulleres.

Núcleos de mulleres que comezan a conceber e parir algo moi novidoso: unha organización só de mulleres e radicalmente feminista, que sexa quen de interpelar á sociedade, e aos seus sectores máis activos en materia de sexos.

1976: Nacemento de AGM

Ninguén acreditaba. Os sectores activos da sociedade galega ficaban posuídos polo estupor: Unha organización de mulleres para cuestionar «o natural». Este feito,

⁵ Os ecos do movemento sufraxista e algunhas das ideas do socialismo e do liberalismo decimonónicos chegan, non obstante...

aparentemente sen importancia, foi unha aldrabada.⁶

Cuestionar o feminino? Que ousadía!

Ideas que forman no sustrato básico da cultura (A, con maiúscula, por exceléncia) van ser postas en solfa polas pioneiras feministas galegas. Xa non por mulleres illadas, a título individual.

Obviedades, vistas por elas:

As mulleres existimos e queremos ser nomeadas, non polo lugar e pola función que o xénero masculino ideou para o segundo sexo senón de seu.

Formamos a humanidade, á par cos homes, que gozan de privilexios de existencia.

O mundo, a sociedade, Galiza, está composta a pares por mulleres e homes, logo, todo o que reflecte a realidade ha considerar esta verdade de Pero Grullo.

De compartir que a historia das mulleres é, en certo modo, o seu acceso á palabra, estar, ser nomeadas, aparecer nos rexistros da realidade coa súa propia voz, é un desafío á cultura tradicional, teimuda en expresar todo en masculino. Nalguns casos en neutro e endexamais en feminino.

O movemento Feminista Galego Organizado ⁷ ten sido un revulsivo na conciencia social e nos corazóns individuais dunha sociedade que non tiña previsto entrar á crítica do que viña sendo: ser muller, ser home, o papel de cada un dos sexos, as relacións de entrambos e canto disto transcende á vida social e colectiva.

A ignorancia, cando non a negación de que os xéneros⁸ e as relacións entre os sexos son produto dunha CONSTRUCCION SOCIAL, permitía que todos os valores asociados a esa construción infiltraran o interior menos expurgado dos suxeitos e artífices da vida social:

Muller é mais incompetencia no mundo laboral, nos postos docentes, nos cargos de representación, na creación artística.

Muller é mais corpo-tetas-cus-físico-beleza-fealdade-tipo-pernas-elegancia...

Muller é mais esposa, nai, familia, sentimentos, intuición, doméstico.

Muller é obxecto de desexo, fríxida, histórica. O misterioso, o volúbel, o segredo, o que non ten nome.

6 Asociacións de mulleres si, sempre que foran de Amas de casa, de nais, de «maternidade social» (asistencia a presos, socorro vermello...) ou de «sección feminina» (Os casos da Sección Feminina da Irmandade da Fala de A Coruña, a organización de Donas do Partido Galeguista, A Sección feminina da Falanxe Española, o Movemento Democrático de Mulleres en 1973 ou as Asociacións de Amas de Casa...)

7 A súa evolución, as súas expresións organizativas, merecerían un tratamento que excede do aquí proposto.

8 O sexo é biolóxico. Chamo xénero á construción social do sexo. O masculino e feminino, o home e a muller que coñecemos.

Muller non é acción, valentía, audacia, forza, agresividade, ambición, intelixencia, proxectos laborais, artísticos, profesionais.

Muller non é persoa, singular, individual, Un.

Muller non é sexual, suxeito de desexo, facedora, artesana.

E como complemento ou reverso da moeda, home non é sufrimento, cobardía, pranto, angúria, fraqueza, febleza, ternura, inseguranza, paternidade, familia, afectos, sentimentos, calidez, obxecto de desexo, abandono.

Valores todos eles salferidos, mais ou menos imperceptibelmente, desde a familia, a escola, a Universidade, os textos literarios, o cinema, os Médios de Comunicación, a rua, a pintura, a escultura, os órganos de goberno, as institucións políticas do Estado, a psiquiatría, a relixión, as organizacións políticas, sindicais ou sociais de contestación ao establecido, a lingua...

O feminismo organizado tirou a luva ao chan retando ao conxunto da sociedade galega, aos seus sectores máis activos na vida política, sindical, social; aos profesionais dos medios de comunicación, da docencia, da psicoloxía e da socioloxía, da teoría política, do dereito, da filosofía, da economía, da historia.

O feminismo organizado ten conseguido espallar algunhas das súas ideas críticas e emancipadoras así como a súa influencia a centos de mulleres e homes que até non hai moito se desentendían diso, do «feminismo» e do «machismo».

Gracias ao seu labor crítico e ao seu traballo pioneiro algunhas demandas e preocupacións que hai anos eran vistas con pasmo hoxe están sendo incorporadas ao facer de xentes, organizacións e institucións.

Ten conseguido, dito noutras palabras, alterar crenzas e ideas arraizadas en homes e mulleres que viñan considerando «natural» o papel dos sexos dictados pola moral, polo costume e tamén polas leis.

As fendas abertas no edificio social por esa cuña teñen deixado pegadas imborrábeis na conciencia social e nas individuais mesmo en quen ignora -e en quen prefire ignorar- ás artífices do reto.

A luva segue no chan anovando por veces o desafío.

Os construtores de memoria e os administradores dos arquivos

E se é importante resgatar para a memoria escrita e para a memoria social o feito, non é só por rigor á verdade, senón porque atrás se agacha unha peza sustantiva que cumpre non pasar por alto: a *irrupción dun movemento social*, o movemento feminista, que aparece na historia, que se erixe en suxeito e que contribúe importantemente a un logro: dar voz a quen lle tiña sido negada. Sen esta peza difícil sería explicar hoxe o despertar da anestesia de tantas e tantas mulleres, o constituiren-

se en suxeitos quen de pensar e expresar en alto o que pensan, quen de ser e de facer por si propias, quen de cuestionar as relacións atribuídas aos sexos. Difícil tamén explicar o interese e preocupación que estes asuntos veñen despertando en xente que, desde diversos eidos, se adica á investigación.

Sen a explosión do Movemento Sufraxista do XIX en Inglaterra e nos Estados Unidos de Norteamérica, seguiríamos chamando Sufraxio *Universal* ao censitario masculino e as mulleres non terían acedido ao voto, á instrución, a diversos oficios que lle estaban vedados e a traballos que non se consideraban aptos para «o bello sexo».⁹

Sen a presenza do feminismo organizado, sería inintelixíbel que as sociedades do XX desde a década dos 60 estiveran cuestionando o papel dos sexos, a atribución **CONSTRUIDA SOCIALMENTE** de lugar e función diferente para unhas e outros, así como a xerarquía outorgada a uns en desmedro das outras.

E se ten importancia non é só porque é de autoría feminina. Elas, as eternas silenciadas e ausentes, un día, por factores históricos, económicos, sociais, políticos e tamén por sentimentos de agravio e aldraxe, guindaron-se a aventura de **DESCONSTRUIR** a misoxinia e a desigual relación entre os sexos que marcaron á Cultura Occidental até ben finado o século XIX.

A rutina, a tradición e a inercia de tantísimos séculos e de tantas ideas diferentes porén cun denominador común: a aversión ás mulleres, segue vetando e matando potencialidades e enerxias criadoras da metade do mundo e de mais da metade da sociedade galega de hoxe en día. No entanto, os homes seguen podendo erixir-se, eles e o que eles fan, en primeiros e principais.

De seguiren agachando ou veando ás mulleres e as súas realizacións, de cismar que aquilo que elas fan sempre é de menor valía ou menos importancia, mentres a cultura (occidental) siga debedora das súas raíces misóxinas... sempre haberá dous metros de medir, sempre haberá unha lupa de duplo aumento que examine o facer das mulleres e de calquer muller, sempre haberá un xuízo feito no preconceito e haberá atrancos de toda índole.

Aspirar a salvar-se en individual é reforzar esas mesmas raíces de exclusión, negación, intolerancia, aversión á diversidade, xerarquía, dominio e prepotencia, imposición e ‘evanxelización’.

Reforzar unha cultura nos seus trazos máis abominábeis¹⁰, ou desconsiderar o que permite e alenta a desigualdade, a negación, etc, sen entrar a saco neses aspectos

9 En calquer caso a cousa tería sido diferente. Paga lembrar que poucos libros de historia «xeral» do XIX reflecten a actividade deste movemento. No mellor dos casos asoma algunha referencia.

10 Outros trazos desta cultura conforman o abominábel. Non penso que o que atinxe ás mulleres sexa «pior» -nen «mellor»- que outros acenos e fundamentos culturais de occidente. Non comparto esa filosofía que compara para escoller o principal, o importante deixando ‘os restos’ no caixon do «secundario».

non é o que debe aguardar-se dun pensamento crítico.

Revisar os mitos trasmitidos, expurgar e purgar o que se nos ten dado como Universal, científico, rigoroso; desartellar unha cultura que se ten espallado e imposto polas armas mentres louvaba o realizado por outras culturas ou por seres considerados «inferiores», «secundários» ou nen tan sequer considerados, dentro da propia, é algo valioso que faría contributo a un pensamento en luita contra o androcentrismo e contra o eurocentrismo.

É necesario. Para que as mulleres non teñan que andar vindicando o seu sexo nen apresentando ningunha credencial extra. Para desconstruír o construído. Para aquelar unha cultura mais plural, rica, democrática e diversa.

Da memoria, dos arquivos, das conciencias, da cultura... como escribía Kavafis, outra vez Grecia, en Xuño de 1903,

« ... a metade da herdade ha ser demolida »¹¹

A metade ou talvez mais. Como saber canto antes de acabar á faena?

O papel que Platón atribuíra ao vello Sócrates, porén anovado e con vinte e cinco séculos mais de elaboracións, ideas, teorías e de práctica material.

Un imenso desafío!

11 CONFORTACION: « Quen confortar o seu espírito desexe/ ha abandoar toda submisión./ Observará algunhas leis/ mais violará a maioría,/ non obedecendo-as, como / a tampouco por todos aceptada falsa rectitude./ Aprenderá dos leceres./ Non temerá a destrución,/ pois a metade da herdade ha ser demolida./ Só así medrará virtuosamente na Sabedoria.» Da tradución ao español de J.M. Alvarez, 1979.



A PARELLA SEXUAL MODELO DE DICOTOMÍAS

MARÍA XOSÉ QUEIZÁN

Escritora

Sempre hai unha inversión fundamental entre os sexos. A muller actúa sempre á inversa do home. Ese é o escándalo primario (...). O importante é recoñecer que ao principio está a binariedade, que todo será distribuído en dous e atribuído a un sexo ou ao outro según dous polos que serán situados en oposición.

Françoise Heritier

O pensamento confórmasse dun modo dual. O logocentrismo somete o pensamento —os conceptos, os códigos, os valores— a un sistema con dous termos. Trátase dun fenómeno universal no que cada dimensión ten a súa oposta coa que constitúe unha organización bipolar. Desde a mesma estrutura lingüística, na que os rasgos distintivos son binarios (Jacobson), á musical. A dicotomía parece ser inherente ao conxunto de sistemas simbólicos do mundo occidental.

Aínda que os dous polos dunha mesma dimensión son considerados necesarios, non valen o mesmo, senón que un aparece como positivo e o outro negativo. Atribuír o polo positivo a un concepto e, por derivación, o negativo ao seu oposto, é unha operación mental instantánea na que coinciden case todos os membros dunha sociedade. Alto/Baixo: alto de miras ou abxecto; alteza ou baixeza. Branco/Negro, etc.

As posturas racistas aliméntanse das dicotomías que conducen a unha valoración xeralizada e definitiva de unhas diferencias, reais ou imaxinarias, en proveito do acusador e en detrimento da vítima, co fin de xustificar os seus privilexios e a súa agresión.

A dicotomía semella ter como base a parella muller/home. As representacións occidentais da diferenza sexual son representadas pola estrutura dicotómica ou, máis aínda, todas as dicotomías teñen como base as diferencias xenéricas. Coma se a parella humana constitúe o modelo de organización fundamental, o resultado é que

TODA OPOSICIÓN É SEXUADA. O pensamento traballou sempre mediante oposicións duplas, xerarquizadas. Unha lei, unha orde, un criterio... funcionan por oposición. As parellas de oposición son PARELLAS. (Helène Cisoux).

Cada termo dunha dicotomía ten un sexo e, como consecuencia, un modo de ser específico. (Alice Jardine). Cada parella dicotómica leva unha xerarquía encuberta e tende a privilexiar unha parte sobre a outra. (Podíamos falar incluso da orde na escrita das parellas dicotómicas, que non é casual).

A dicotomía está na base de todo conflito (Elaine Scarry). O dual é a condición da guerra. Aceptando a guerra, os participantes entran nun dualismo estrutural. Teñen os medios de anularse e, así, substituír a singularidade.

Na guerra, un primeiro elemento é o paso do múltiple ao binario (Créase a parella); un segundo é o paso do binario á unidade.

A semellanza entre a guerra e a parella humana vémosla con claridade no paradigma do amor, desde o Amor Cortés medieval até a mística. Na literatura, o amor está pragado de imaxes guerreiras.

Ironicamente trato o tema nun poema do libro *Metáfora da metáfora*.

Frechas de amor lanza o arqueiro
no asalto amoroso
cupido da estratexia.

Inicia presto unha persecución.
Colle a amante por sorpresa
—abandonado locus ameno—

cunha flamante mirada
déixaa abrasada de amor.

Lanza unha frecha certa
que a fere no corazón.

Aguerrido na conquista
firme na loita de amor
entra en combate amoroso
corpo a corpo.

Rolan
galgan
cabalgan
nun cerimonia de sangue
e paixón.

Prisioneira
desmaiada amante
cede en éxtase
e cae rendida de amor.

Crava o puñal.

Ritual de amor e morte
 arte de guerra.
 Inspiración de Clausewich.

A guerra, a morte... A Morte por Amor, é un dos tópicos literarios máis antigos e con máis raigame. O paso do dual ao unitario, a ser UN SÓ CORPO, é tamén a aspiración amorosa que leva implícita a idea da muller vencida, anulada, aniquilada.

Noutro poema aludo a este masoquismo amoroso feminino.

¡Facédeme padecer peores dores todavía!
 grita Mariana Alcoforado
 reclamando a tortura do amor
 non morrer por morrer.

¡Que non lle arrinquen o cravo a Rosalía!
 A nada
 fenda na que se afirma e freme
 a soedade dóelle máis.

Deloiradas
 orfas da negra sombra
 dan co suplicio do amor.
 Son chagas
 antes de seren lume.

Asuma Sade
 —babeante, voluptuoso—
 entra na cena e di:
 só o crime de amor pode salvarlas.
 E reinventa a morte por amor.

A imaxinería relixiosa está chea de torturas, fogueiras e feridas que se fan desgarradoras na mística.

Mística
 déixate abater no espello ardente
 ponte de ollos errantes
 sombra da mirada
 abre a chaga onde se templa o aceiro
 escoita a convulsión que se derrama
 como esperma
 sobre do teu corpo
 anonadado.
 ¡Desexa a morte!

Porno-metáfora

Entre as dicotomías sexuadas máis extendidas, podemos citar: Guerra/Paz. As fémimas serían, por esencia, pacíficas. (Convén deixar constancia de que certo feminismo idealista asume esta dicotomía e considera que o pacifismo pode ser levado a cabo polo feminismo por esa razón e que se a política fose cousa de mulleres, acabarían as guerras. Non vou determe nisto. Unicamente comentar o perigoso e, ao tempo, inoperante, dese aserto. Non é verdade que as mulleres esteamos carentes de agresividade e de pulsións violentas. Ocorre que a cultura patriarcal fai que foquemos esa violencia máis contra nós mesmas que contra os demais. Pero á marxe destas consideracións, xa é censurable o mesmo esencialismo).

Outra dicotomía, Natureza/Cultura, rexe boa parte do pensamento occidental e lexitima a diferenza de xéneros. Natural oponse a Artificial. A muller é natural, ou sexa, primitiva, salvaxe, espontánea, intuitiva, pura, sen aditamentos culturais.

A atribución do natural converte á muller nun ser inferior que debe ser dominada, para que non se convirta nun caos; que debe ser explotada; que debe ser dependente, porque non se vale por si mesma; que debe ser alienada do produto, filla/o, porque como natureza non ten capacidade para disfrutar o que ela mesma produce; que sufra a lei pero non participe en facela porque a natureza non elaborou as propias leis nin ten capacidade de discernir nelas. (Victoria Sau)

O home está situado como o oposto á Natureza, calificado como Social e Cultural. A natureza e a muller confirman a súa superioridade. O home ten DEREITO a dominar a natureza. Vemos claramente a dicotomía xerárquica. Así como a parella humana no modelo básico dicotómico, como dicíamos ao principio, de donde a necesidade de feminizar a individuos ou grupos masculinos que han ser sometidos ou privados dos seus dereitos, como escravos, servos ou colonizados. Na base desta inferiorización, na base de toda explotación está a da muller, orixe de todas as demais. En virtude da dicotomía Natureza/Cultura, mediante a que se inferioriza á muller, pode FEMINIZARSE logo a todos os homes.

A muller-natureza, a muller-terra é unha das imaxes máis queridas dos escritores galegos. A muller é terra, natureza que o home fai xermolar e dar vida. O Hamlet de Cunqueiro di, referíndose a Ofelia: “¿Sementar aí ... ? ¿E que semente?... Un grao de millo, si o sementas dá millo. Sementa agora a Hamlet e agarda a que o xaramolo rompa a terra, e furando na súa coda amose o froito que nace.” Así é o parto na muller de terra de Cunqueiro. O mesmo autor faille dicir en “Palabras de víspera” a Urraca: “Gostaríame de que alguén comparase a miña carne coa da terra de abril... Téñoa por tan miña que me parece que é en min onde nace o trigo verde, onde cae a choiva ou se pousan as aves.”

En Pondal, o saqueo, roubo, expolio da muller-natureza xa é escandaloso. A idea de “pillaxe” está presente en moitos dos seus poemas nos que se amosa como un

desvergonzado violador, fachendoso do seu comportamento e inclemente aos rogos da asustada rapariga: “Rogábame de rodillas; de rodillas me rogou; tembrou como a vara verde que estremece a virazón. Cal quen teme ser oída dixo: “pídocho por Dios!”- Estás fresca! lle contesto, vente a min con oracións. Non solta nunca o raposo, a galiña que pillou, hastra zugarlle o mel todo, non solta a fror o abellón, nin a branca e doce pomba, larga o montesío azor.”

A Celso Emilio Ferreiro, como estudou Carmen Blanco, a muller-terra sérvelle para personoficar a Galicia.

A idea da muller-natureza enche toda a literatura galega. Non é extraño nun país con preponderancia rural. Resulta máis chocante que estea presente nunha teoría materialista como a de Marx. E tamén está.

A dualidade carne/espírito tivo tamén grande rendimento, xa desde o platonismo. Foi retomada polo cristianismo, para o que a muller é carne impura, pecado.

Nas idealizacións coas que se pretende compensar os ataques contra as mulleres, a Igrexa colocou á Virxe María e os escritores insisten na pureza das heroínas. As de Cunqueiro son loiras, claras, delicadas e puras. Son leves como aves, como unha flor, como “unha pinga de orballo que a evapora o sol que amence”. Case non son. Teñen unha entidade fráxil. Son mulleres-espello que o home quebra.

Tamén Pondal, para contrarrestar ás mulleres-carne a consumir, ten as súas “virxens dos nobres celtas”.

Toda a poesía occidental está pragada de virxes incitadoras da transgresión.

Beatriz, amante eterna,
de non seres pura
¿como excitarías a luxuria do poeta?
De non haber obstáculos para o amor
teríamos que inventalos.
¿Onde prender o pracer
se non hai lume que transgredir?
Deixádeme ocos reservados
para a imaxinación.
Na pureza da amada alimento o incendio.
Cada vez que amo
o meu amor será inédito.

Outra dicotomía extendidísima é pasivo/activo. A pasividade, o estatismo, están secularmente atribuídos ás mulleres, como inscritas na propia natureza. Os homes, os heroes, parten. O estático e inmutable está representado pola muller e sérvelle de referencia ao home para orientarse, física e psíquicamente. Desde os mitos gregos. Hestia permanece no interior, no espacio pechado, mentres Hermes viaxa, ábrese ao mundo exterior. Hestia é pasiva, acollidora, tenra. Hermes é agresivo, ambicioso e

actúa. Pode perderse polo mundo porque Hestia lle serve de referente, aquecido por unha compañeira-vestal. O espacio público nunca foi o indicado para as mulleres. Nin o movemento. “Porque, de feito, nada hai tan decente nas mulleres, nada tan adecuado para elas, como o silencio e o quedarse quietas” (Vida de Santa Tecla). Creáronnos espacios reservados, harems, fogares, lugares prohibidos para a maioría dos homes. Fora deste lugar, hai como unha dispoñibilidade sexual. A lingua exprésao perfectamente na expresión de “muller pública”. O patriarcado foi definido como “un sistema de adxudicación de espacios”.

O dualismo pasivo/activo está presente en toda a filosofía, todas as imaxes, as cancións. “Que tu eres el mar, y yo soy la arena” ou “cauce e río” ou “árbore e vento”. “O mar tamén ten muller. Está casado coa area, dálle bicos cantos quer”. Temos o quieto e o dinámico como representación sexual. “Yo soy la bahía, tu eres el velero”, canta Rocío Jurado, donde a imaxe de surcar, de fender o espello da bahía, é moi evidente. Agudo/grave, incluso nas rimas poéticas, rima macho e rima femia, como aparecen nos libros de literatura galega. Pero tamén nos corchetes, o que engancha, o que se mete, é macho. O que recibe, o que ten buraco, é femia.

Nesta rápida panorámica vemos como o pensamento traballa mediante oposicións xerarquizadas dacordo co modelo xenérico. Dentro deste paradigma, as mulleres temos o polo negativo. Somos nós as que temos que esforzarnos en modificar ese estado das cousas, esa mentalidade que nos denigra, nos inferioriza, nos “feminiza”, no sentido negativo que a sociedade lle dá ao termo. Pero, non é asumindo o modelo oposto, como preconiza certo feminismo, como podemos resolver a polaridade marxinatora.

A transformación do sistema de representacións, da inxusticia dicotómica, non consiste en rexeitar o negativo ou asumir o considerado positivo. Consiste en despolarizar, en destruír o sistema de valores patriarcal.

LA MUJER EN LA LEGISLACIÓN

A. CAMPOS MARTÍNEZ

I. B. Lugo

Pretendo, con esta comunicación, hacer un somero repaso a la situación de la mujer, en dos mundos y culturas diferentes, como recuerdo histórico. Así como de la situación de la mujer en España en el siglo XIX hasta la constitución de 1.978. No con ánimo reivindicativo, sino como un recuerdo de cuales han sido las situaciones aun recientes y no olvidando que, con la tendencia natural de los ciclos históricos, la situación actual de eliminación de discriminaciones podría verse totalmente concluida, ante lo cual pienso que es necesario el tener presente el desarrollo de este proceso.

Todas las legislaciones, a lo largo de la historia, se encuentran llenas de buenas palabras, de asegurar la paz y la tranquilidad de los hombres honrados, pero tales expresiones y otras similares se han quedado, frecuentemente, en meras palabras, sin que hayan alcanzado, ni aun hoy en día, su plena urgencia en cuanto a la igualdad, la equiparación y una ciudadanía en plenitud de derechos igual para todos.

Para esto el trabajo lo estructuraré: en un recuerdo de la forma en que se contemplaba a la mujer en la legislación china, regente desde 1.568 a 1.922, con la dinastía Tsing, en la cual la mujer, como ser humano, no es ya que aparezca discriminada, sino que no aparece siquiera como sujeto de derechos, pero si como objeto sexual; y contempladas también desde el campo del derecho penal. Pasaré después a la situación en nuestra legislación, para lo cual me veo obligada a recordar aquí el artículo 2º de nuestra Constitución de las Cortes de Cádiz, en el que se establecía: "Son españoles todos los hombres libres, nacidos y avecinados en los dominios de las Españas, y los hijos de estos. Y los libertos desde que adquieran la libertad en las Españas". Este artículo lo he traído a colación por lo establecido en el párrafo 4º al citar a los libertos, pues, por una parte, viene a reconocer la situación de la esclavitud existente en los dominios de las Españas, y por otra parte, y a la vista de toda la legislación subordinada y posterior, me hace pensar que la situación de la mujer, según indicaré más adelante, era una situación de persona de 2º orden, que asimilo instintivamente al liberto.

Algunos rasgos de la mujer en la legislación de la dinastía Tsing, en el “ta-Tsing-Jeu-Jée” o código penal de china

Dentro de esta legislación no existe, en la parte dedicada a las leyes civiles, ningún edicto imperial de reconocimientos de derechos a la mujer o de igualaciones por razón de sexo, y así, reiteradas alusiones a los varones, tanto en relación a su estatus y jerarquías sociales como a privilegios en relación a su trato con la mujer.

Queriendo hacer constar aquí el comentario que el traductor de la obra, a la que hago referencia, Juan de Dios Vico y Bravo, hace, al tratar la sección 103 de tales leyes: “De los hombres que teniendo una mujer principal ponen a otra en la misma categoría”.

La primera o principal mujer es ordinariamente buscada por el padre o madre del marido, en una familia igual a la suya en categoría, alianzas, etc. Cuando la futura entra en casa de su esposo, goza de todos los derechos y privilegios que pueden corresponder a una mujer legítima, en el estado de envilecimiento en que el sexo se halla en Asia. Un chino puede, a continuación, desposarse con otras mujeres de su elección, pero con menos ceremonias y sin buscar la igualdad en las familias ni sus alianzas. Estas mujeres, iguales entre ellas, están subordinadas a la principal y los hijos habidos de ellas tienen derecho a la sucesión de sus padres.

Así pues, según esta legislación, en relación al hombre existía la esposa principal, la esposa o esposas secundarias, las concubinas y las esclavas.

En la sección 116 referente al divorcio, establece que: para que proceda el divorcio de la mujer principal necesita ser acusada de las siguientes causas; 1ª, esterilidad; 2ª, deshonestidad; 3º, desprecio para con el padre o con la madre de su marido; 4º, propensión a la maledicencia; 5º, inclinación al robo; 6º, un carácter celoso y 7º, una enfermedad habitual.

Hemos visto, anteriormente, la cantidad de mujeres con las cuales podía estar casado un hombre, y solamente aparece regulado el divorcio en relación a la mujer principal, y con causas tan peregrinas para nuestra mentalidad como la de carácter celoso o propensión a la maledicencia; si estas circunstancias son estimadas para solicitar el divorcio, ya nos podemos imaginar en que nivel de indefensión se encontraría la mujer. Pero lo más significativo de esta legislación es el hecho de que el divorcio sólo aparece regulado a petición del marido.

Como otras notas características de esta legislación podemos citar las siguientes leyes:

“Todo individuo que obligue a alguna de sus mujeres, principal o inferior, a tener un comercio carnal, será castigado con 100 golpes y, el adúltero, con 80, pero la mujer se considerará inocente y será enviada con su padre, su madre o su familia”.

“Quien se separe de su mujer y la de a otro mediante dinero, será castigado con 100 golpes, lo mismo que el comprador, y la mujer si ha consentido en esta venta, siendo esta enviada a su familia. El dinero pagado por semejante contrato será confiscado en provecho del gobierno”.

“Si un Oficial o Comisionado del Gobierno en un Departamento civil o militar se desposa con una cantante de profesión o con una comedianta, tomándola como mujer principal o inferior, será castigado con 80 golpes, el matrimonio será declarado nulo y la mujer enviada a sus padres, quedando inhabilitada para el ejercicio de su profesión. Los regalos de boda serán confiscados en beneficio del Gobierno”.

De estas leyes de aparente defensa de la mujer, resulta que, el marido que las hubiese cedido a trato carnal, será castigado con penas de bambú y la mujer devuelta a sus padres; los cuales podrán cederlas como segundas esposas o concubinas.

De lo cual se deduce que la mujer está en continua tutela, bien del marido o de los padres que pueden disponer de ella como les place.

Situación de la mujer en la evolución de la legislación española hasta nuestros días

Haré una ligera referencia a casos concretos en los órdenes políticos, penal y civil. Después de la cita que he hecho al principio de la Constitución de 1.812.

1º.- En el orden constitucional, el artículo 25 de la Constitución de 1.931, establece: “No podrán ser fundamento de privilegio jurídico; la naturaleza, la afiliación, el sexo, ...”.

El artículo 14 de la Constitución de 1.978 establece: “Los españoles son iguales ante la ley sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimientos, raza, sexo...”. En el periodo comprendido entre estas dos Constituciones, se establece en España un régimen diferente surgido de un golpe de Estado, y durante el cual son limitados los derechos de la mujer en el orden político, civil y laboral. Con la limitación de nuestro derecho al voto y limitación de nuestros derechos civiles y laborales; citando sólo a modo de ejemplo la excedencia forzosa por razón de matrimonio.

Hoy en día, la igualdad aparece reconocida y en el orden de la legislación sectorial los avances han sido notables, sin que podamos darlos por consolidados dado el corto periodo de tiempo desde 1.978 hasta hoy.

2º.- En el orden civil, con anterioridad a 1.078, ciñéndonos al matrimonio y a la patria potestad, el Código civil, hasta la reforma de 1.980, establecía en su artículo 57. “El marido debe proteger a la mujer y esta obedecer al marido”. Artículo 58. “La mujer está obligada a seguir a su marido donde quiera que fije su residencia”. Artículo

59. "El marido es el administrador de los bienes de la sociedad conyugal". Artículo 60. "El marido es el representante de la mujer". Y si no fuese poco, en los artículos 61 y 62, se establecía que la mujer no podría adquirir a título oneroso o lucrativo bienes, ni disponer de los suyos propios sin licencia de su marido; excepto si se trataba de cosas destinadas al consumo ordinario de la familia.

En cuanto a la patria potestad se establecía en los artículos 154 y 155 "el padre y en su defecto la madre tienen la patria potestad sobre sus hijos no emancipados".

Esto es, sobre los hijos legítimos del matrimonio, la patria potestad correspondía siempre al padre y sólo en defecto de éste a la madre.

En conclusión, la mujer casada no podía realizar actuaciones de tráfico jurídico sin licencia de su marido, ni siquiera en relación a bienes de su exclusiva propiedad; y sólo le correspondía la patria potestad sobre los hijos en caso de fallecimiento del marido.

Así pues, la mujer se configuraba en relación al hombre como un ser de segundo grado, y en todo momento subordinada a él.

En la reforma del código civil, posterior a la Constitución de 1.078, se establece en los artículos 66, 67 y 68, "que el marido y la mujer son iguales en derechos y en deberes, que deben respetarse y ayudarse mutuamente, enumerando otra serie de actuaciones que deben de fijar de común acuerdo.

Aparece configurada la equiparación de la mujer al hombre en la legislación, pero, como he dicho al principio, está llena de buenas palabras, buenas palabras que figuran incluso en los edictos de los emperadores chinos; ahora, con los preceptos legales, hoy en vigor, está a nuestro alcance el consolidar plenamente nuestros derechos de ciudadanía.

Análoga situación nos encontramos en relación a la patria potestad, la cual, después de la anterior reforma, es compartida en pie de igualdad por el padre y por la madre; regulándose de igual modo todo tipo de relaciones con los hijos comunes.

3º.- En el orden penal, citaré, solamente, dos ejemplos de los códigos penales anteriores al hoy vigente de 1.988. El artículo 428 del código penal de 1.944 establecía, "el marido que sorprendiendo en adulterio a su mujer, matare en el acto a los adúlteros o a alguno de ellos, o les causare cualquiera de las lesiones graves, será castigado con la pena de destierro".

En el adulterio, el artículo 449, decía, "cometen adulterio la mujer casada que yace con barón que no sea su marido, siendo castigada con la pena de prisión menor" y el artículo 452 establecía; "que el marido que tuviera manceba dentro de la casa conyugal o notoriamente fuera de ella, será castigado con prisión menor".

En conclusión, el marido se sancionaba por tener manceba dentro del domicilio conyugal, no por el adulterio como la ley penaba en cualquier caso a la mujer.

En la legislación actual han desaparecido todos los preceptos penales que llevo citados.

A la vista de la legislación penal española, aún vigente en el siglo XX, saco la conclusión de que en relación a la mujer, aun en algo, podía ser más benigna la legislación china del emperador Kaunng-Hée de 1.679, la cual establecía en su sección 145; “si la mujer ha roto el vínculo matrimonial mediante adulterio, el marido que retuviese a su consorte será castigado con 80 golpes”.





EFFECTO NEGATIVO DE CERTOS PARÁMETROS LEXICOLÓXICOS NA LINGUA INGLESA. DISCRIMINACIÓN LINGÜÍSTICA E TRANSFONDO SOCIOLINGÜÍSTICO.

XOSÉ M. ORO CABANAS
Universidade de Santiago

1 Introducción

Algúns dos termos que resultan do comportamento social para expresar unha relación 'idea-concepto/ representación lingüística' parecen semella-lo resultado de abstraccións estereotipadas que dalgún xeito representan construcións un tanto imaxinarias. Son os resultados daquel produto que implican determinadas connotacións que atinxen ós grupos de descentralización social, como por exemplo, os que representan entre outros os emigrantes, os capitalistas, o mesmo profesorado e dunha forma máis relevante, pola súa importancia en tódolos niveis de contribución e desenvolvemento da vida, o das mulleres. Estes agrupamentos ou os mesmos subgrupos, cando ou ben se realizan lingüísticamente ou ben necesitan da produción lingüística, teñen unha relevancia especial en tanto que modifican por medio de desviacións típicas e atípicas comportamentos da linguaxe que, se ben afectan principalmente ós niveis lexicográficos e lexicolóxicos nunha primeira instancia, tamén interfiren no aspecto semántico-pragmático dentro dunha variada gama de interrelacións discursivas. Sen embargo, isto prodúcese dun xeito máis contundente nunhas manifestacións concretas da linguaxe ca noutras. Un efecto aparente é aquel que reflicte unha certa solidez na representación sociolingüística e cultural que, sen dúbida, nestes casos contribúe dunha maneira pouco ortodoxa a plasmar contidos discriminatorios como un produto subconsciente de comunicación.

Neste senso, o termo grupo vén ser un instrumento aglutinador de discrepancias que facilita o desenvolvemento de discriminación social nun transfondo socio-cultural. Este feito maniféstase na linguaxe dentro dunha racionalidade contradictoria que fai que o discurso lingüístico sexa arbitrario e en moitas ocasións pouco sistemático.

É certo que calquera das manifestacións concretas da linguaxe é, en certos aspectos comunicativos, arbitraria e nalgúns comportamentos sistemática, sen embargo, a arbitrariedade raramente se produce no uso de significados básicos ou conceptuais, pero si máis ben cando certas unidades léxicas realizan outros tipos de significado que mediatizan a sistematicidade e reflecten ambigüidade nalgúns casos lingüística e noutros socio-interpretativa. Isto repercute á hora de acadar-la racionalización requirida nunha representación léxica da concepción de igualdade, que, a miúdo, sociedades ambiguas tentan mostrar, pero que se ven impotentes tanto á hora de acadar esa competencia igualitaria dos grupos de presión como á hora de realimentar-los conceptos lingüísticos que representan o seu ideario.

2 Discurso Lingüístico e representación

Non é o momento aquí de abordar unha caracterización completa do comportamento da linguaxe nesta área de actuación da lingua inglesa. Sen embargo, si que podemos entrar na análise de determinadas unidades lexicolóxicas. Analizaremos, pois, algunhas ilustracións deste importante comportamento de certas tipificacións da lingua nunha liña similar á do tratamento que algúns lingüistas (véxase, Halliday, Hudson, Lavob ou Trudgill) dan ós segmentos simples, anque na análise de rexistros diferentes que moi ben nos pode servir como modelo para identificar e describir algunhas tipificacións correctamente.

Neste senso, algunhas das unidades lingüísticas analizadas, as que seguindo a Lavob poderíamos catalogar como stereotipos, poden ser consideradas simbólicas dun comportamento lingüístico cun transfondo socio-cultural.

Non imos, pois, abordar aquí unha completa caracterización do comportamento da linguaxe nos diversos modelos de conducta, senón que tentaremos subliñar unha gama variada de interrelacións lexicolóxicas que inciden na falta de homoxeneidade discursiva á hora de entrar na caracterización do proceso de aceleración de igualdade dos grupos sociais de presión e das posibilidades de evita-la discriminación dentro do tratamento comunicativo.

Os termos que se acuñan aparecen unha e outra vez no uso diario das linguas, na boca dos políticos ou na mesma prensa, contribuíndo a acentuar-lo seu uso semántico, e, polo que respecta á muller, condiciona a súa posición cara a consideracións sexistas que non deberían ir implícitas dentro do significado conceptual posicional.

Isto é máis problemático cando se trata dunha lingua que non se caracteriza polo uso de morfemas de categorización sexista tanto na conceptualización persoal como inanimada e que, ademais, é o medio comunicativo dunha sociedade cunha grande raizame democrática.

Polo tanto, nunha lingua que non marca diferencias de xénero como fan, por

exemplo, as linguas latinas, sen embargo faise palpable para o tratamento da muller, en certos casos e pola lingua falada por elas mesmas.

Así pois, anque fago referencia ó uso abusivo do feito discriminatorio desta terminoloxía estereotipada na prensa, hai que ter en conta que a prensa é un instrumento de información e a codificación lingüística referente aparece xa estruturada primeiramente no uso e na norma. Polo tanto, non quero entrar aquí en xuízos de valor de se a prensa debe ou non debe normaliza-lo uso destes termos, pero si que contribúe á súa implantación e á súa continuidade.

Pensando xa nunha aplicación práctica podemos dicir que a intromisión socio-cultural no discurso lingüístico é un feito que contribúe a fomentar distintas desviacións típicas e atípicas. Comezaremos con algúns exemplos que poden ilustra-lo pensamento característico deste discurso interpretativo e descriptivo:

- O uso innecesario de morfemas tanto libres como ligados a outros morfemas cando o significado conceptual non necesita ningunha aclaración morfolóxica e que representan principalmente ocupacións relevantes socialmente das donas pero tamén nalgunhas ocasións non tan relevantes e, polo tanto, a realización lingüística específica para as mulleres impregna un carácter sexista a conceptualizacións que non a necesitan, como por exemplo a adición do sufixo *-ess* a

-actor (-ess)

-poet (-ess),

ou a composición de dous morfemas libres para marca-lo sexo da persoa que realiza a función só cando vén ser desenvolvida pola muller,

-(lady) doctor

-(female) assistant

para designar outros tipos de ocupación, importantes pero non tan relevantes socialmente e que, dunha forma gratuíta, transmiten unha información sexista non esencial para a interpretación das representacións lingüísticas das manifestacións conceptuais en si mesmas.

Sen embargo, estas manifestacións combinadas prodúcense raramente para designa-la mesma ocupación cando esta é desempeñada polo home, a pesar das diferentes posibilidades connotativas, coa excepción do momento en que o papel que desenvolve na sociedade constituía unha desviación considerada socialmente atípica, como pode se-lo caso de ,

-(male) nurse, ou

-(male)prostitute,

anque neste último caso a palabra 'harlot', interpretaba a conceptualización implícita aplicable a ámbolos dous sexos, igual que 'bawd' ou 'witch' ou incluso 'girl' que foi utilizada para os dous sexos ata o século XV.

De tódolos xeitos, ocasionalmente expresións masculinas poden ser usadas para conceptualiza-lo labor desempeñado por unha muller de forma xenérica, o que conleva unha falta de concordancia morfolóxica, principalmente en operacións de substitución. Así por exemplo, palabras como *master*, *spokesman*, *chairman* aparecen en contextos femininos.

-*She was a perfect spokesman*

-*A writer must realise that he (aplicado a unha muller)*

- O uso de diminutivos ou fórmulas xuvenís femininas para dirixirse ás mulleres que fan certas manifestacións discursivas claramente discriminatorias nesta relación intergrupo,

-winnie

-Sweetie

-honey

- O uso de formas que anuncian o status da muller que implican unha dispoñibilidade sexual ó anuncia-lo seu status,

-Miss

-Mrs

mentres que para o home se usa unha forma soamente, estea casado ou non,

-Mr.

Isto implica a presentación dunha dispoñibilidade sexual con respecto á muller mentres que para aseñorar ó home non se aclare o seu status.

O aspecto máis preocupante é que se utilizan moitas máis unidades léxicas para referirse ás mulleres ca ós homes dentro da relación que pode existir entre ambos e que implica un transfondo sociocultural que repercute lingüísticamente facendo do status da muller unha interpretación anormal.

- Tamén, unha ampla gama de termos triviais, despersonalizantes ou sexualmente abusivos que non teñen correspondencia no uso para falar ou referirse ó home, como por exemplo,

-pet

-chick,

-skirt

-slut

-whore,

implican que a cultura considera o status da muller ou ben como algo anormal

ou ben como algo especial, no que non se dá un tratamento similar de correspondencia viril,

Ademais aqueles termos que implican posesión, como

-wife

-Mistress,

son fonte da conceptualización da linguaxe como expoñente sexista por parte dos movementos de liberalización feminina que inciden no transfondo sociocultural, asignando mediante este tipo de comportamento discursivo o status da muller, en xeral, e do aspecto sexual, en particular; feito que se ve reforzado polo carácter que inculca o uso dos termos máis abusivos que a miúdo se aplican xenericamente ás donas como,

-cunt

-tit

que veñen precedidos na súa orixe de connotacións e denotacións conceptuais obscenas neste senso de referencia.

Sen embargo, como sinala Lakoff, a fala da muller e máis cortés e favorece algúns aspectos lexicolóxicos que contribúen a establecer unha comunicación moderada, elegante e precisa, tanto dentro do punto de vista lexicolóxico como fonolóxico.

Neste transfondo sociolingüístico-cultural véñse a argumentar que existe unha terminoloxía asimétrica capaz de describir certas experiencias nas que non se acaba de reflecti-la igualdade. Por exemplo, o acto sexual e a igualdade neste campo da muller que xa tende a semellarse polo menos no comportamento exterior, por qué o uso do termo

-penetrate,

e non outro máis equilibrado.

É certo tamén que a existencia dunha palabra aplicada exclusivamente á muller implica que mantén unha certa posición ou que desempeña unha ocupación relevante dentro da sociedade, e que nalgúns casos a dona está casada con quen representa esa posición,

-duke (duchess)

-poet (-ess)

Sen embargo, a adición dun sufixo feminino (-ess, -ina, -trix, -ine, -ette) ou a composición por medio da unión de morfemas libres connotativos de femineidade non impón unha atención especial ó sexo soamente, senón que remarca tamén un cambio de actuación no comportamento da sociedade: a aceptación da valía intelectual e científica da muller e a súa capacidade para levar a cabo tarefas de envergadura anteriormente reservadas para os omes.

Anque a maioría das mulleres prefiren que non se faga a distinción deses conceptos que implican dualidade interpretativa, no momento en que esa distinción lingüísticamente é a miúdo caprichosa e arbitraria, non cabe dúbida de que dende o punto de vista interpretativo tamén carece de relevancia a consideración da traxectoria sociocultural neste proceso cambiante.

Como sinalan diversos lingüistas, a aplicación do xénero feminino fíxose extensiva a determinados conceptos que expresan órganos ou organismos polos que se sente un afecto especial (ciudades, nacións, barcos, etc) en áreas concretas de realización, que dalgún xeito mostran connotacións extensivas ó papel da muller nun ou noutro extremo de comportamento.

Isto implica que unha gran parte destes instrumentos léxicos axuden a manter un certo nivel deste proceso de discriminación no discurso.

O feito de que, tal e como se aborda nos libros de lingüística antropolóxica, existan diversas comunidades que posúen variedades de linguaxe ou incluso linguas diferentes para o home e para a muller, e o feito de que nas outras linguas existan esas diferencias marcadamente sexistas implica que o proceso sociocultural de igualdade se resista a tocar fondo.

Parece claro que o transfondo lingüístico se ve involucrado a este respecto por unha ampla gama de influencias de diversa índole sociocultural que repercuten en concepcións socio-lingüísticas que só un sistema educativo adecuado podería corrixir.

3 Conclusión

Resulta, pois, concluínte o feito de que neste aspecto sociocultural a lingua inglesa mantén un comportamento arbitrario, debido a factores de carácter sociolóxico, sobre todo os que representan convencións sexistas, principalmente á hora de abordar certos aspectos referenciais que se identifican pola súa relación de dependencia co sexo oposto. Neste senso, é certo que na designación paralela de grupos masculinos e femininos, o morfema masculino colócase primeiro na frase. Sen embargo, un tratamento paralelo sería difícil de acadar incluso por aqueles falantes que se precian de respecta-lo uso lingüístico, ou incluso polas mesmas feministas, xa que nestes casos habería que ser un falante robotizado para facer uso do 50% de palabras dun ou outro xénero.

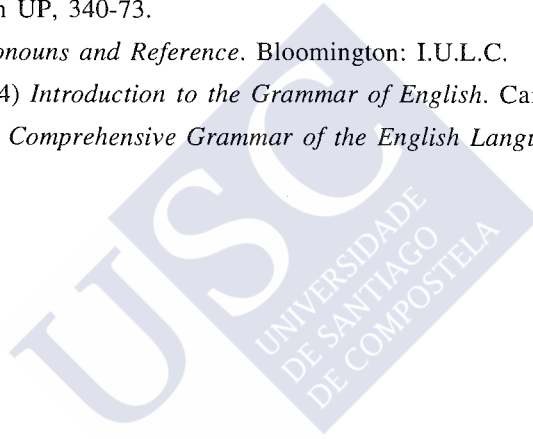
Por outra parte, a interpretación de tódolos parámetros é certamente subxectivo e este feito preferencial fainos certamente máis arbitrarios e difíciles de plasmar dun modo sistemático.

De tódolos xeitos, no lles falta razón, ó meu xuízo, a aqueles que dalgunha maneira defenden unha modificación cara a unha proxección paralela, dado que en certas circunstancias, como por exemplo na concepción cuasi-universal á hora de

ilustra-la relación predominante de maior a menor dáse preferencia ó proceso inverso, non existindo, sen embargo ningún criterio obxectivo lingüisticamente que xustifique unha falta de paralelismo, (c.f. un home e 4 mulleres).

Bibliografía

- Gumperz, J.J. (1966), *Linguistic and Social Interaction in two Communities*. *American Anthropologist*, 6/2, 137-53.
- Labov, W. (1973) *The boundaries of words and their meanings*. In Bailey, Charles & Shuy, Roger (eds.), *New Ways of Analysing Variation in English*. Washington, D.C.: Georgetown UP, 340-73.
- Lakoff, G. (1968) *Pronouns and Reference*. Bloomington: I.U.L.C.
- Huddleston, R.D. (1984) *Introduction to the Grammar of English*. Cambridge:U.P.
- Quirk, et all. (1985) *A Comprehensive Grammar of the English Language*, London: Longman.





VIAXEIRAS ROMANTICAS.

A IMAXE DA MULLER GALEGA NO SECULO XIX

AMALIA SALVADO LOPEZ

Universidade de Santiago

A muller e a súa proxección na sociedade foi, ata o século XIX, unha temática esquecida e se nalgún traballo se tiña afondado neste terreo, o enfoque supeditábase sempre a unha perspectiva masculina. No XIX, sen embargo, experimentábase un xiro histórico. Algunhas escritoras galegas abordan nos seus textos, xa literarios xa ensaísticos, a problemática da muller desde a óptica feminina, ó, tempo que, por primeira vez, saen á luz as visións que sobre a propia muller galega realizan outras mulleres de ámbitos xeográficos distantes de Galicia. Son precisamente estes últimos testemuños os que, dun xeito descriptivo antes que crítico, van centrar o noso traballo. Para isto termámonos na experiencia de tres viaxeiras que, para aglutinalas dalgún xeito, poderíamos definir de «tardo-románticas» procedentes do mundo anglosaxón.

Na aproximación que pretendemos realizar no traballo, elegimos os centros de interese que son comúns ás tres autoras, relacionando a información que elas nos proporcionan con dous parámetros:

- A. Revisión do marco histórico no que encadramos o estudo, tendo en conta que os nosos obxectivos son, simplemente, tirar á luz datos na súa meirande parte ignorados.
- B. Confrontación da información proporcionada polos determinados textos e fontes bibliográficas da época.

A comezos do XIX, España era punto de mira dun grande número de viaxeiros, entre eles os británicos que, facendo honores a súa fama de exploradores e de incansables consumidores de ambientes exóticos, serán os que principalmente abandonen o seu país para coñecer novas rotas. A monotonía da vida inglesa dálle pé para interesarse por aquelas culturas que contrastan coa súa e de aí que moitos deles se despracen á península Ibérica. O seu principal punto de chegada será Andalucía, que

reúne todos os alicientes capaces de cautivar o interese dos que fuxen do encorsetamento victoriano: clima cálido, os misteriosos e seductores vestixios da cultura árabe — patentes no folclore, na atmósfera e na realidade social andaluzas— e os intereses comerciais entre o punxente Imperio Británico e un Imperio Español en flamante descomposición.

Estes factores, unidos á vangarda que a xeografía española ocupou nos ideais románticos, despertaron nos círculos intelectuais occidentais un significativo interese de achegarse a España. O interese reflíctese no ámbito literario coas obras do americano Washington Irving e da británica Lady Holland que, tras unha estada en España canda o seu marido, publica en Londres o seu volume «The Spanish Journal» recopilación das súas impresións Españolas que será clave na expansión dos temas hispanos na Grande Bretaña.

Galicia, aínda que á marxe dos intereses da meirande parte dos viaxeiros, convértese en centro de máximo atractivo para Leck, Hartley e Meakin, as tres escritoras que aquí nos ocupan. De feito unha delas suliña, «Galicia enteira e terreo histórico para os ingleses» (Hartley, 1911, p.183).

Pese a este interese común por Galicia, as súas visións están condicionadas pola subxectividade, a ideoloxía e condición social e, fundamentalmente, polos motivos que as impulsan trasladarse por rotas difíciles e remotas ata o Noroeste peninsular.

Jane Leck é unha poeta escocesa que pasou sete semanas viaxando polo Noroeste peninsular en compañía do debuxante Robert Gray, da súa irmá e dun «cabaleiro» descoñecido. Froito desta viaxe e o seu volume «Iberian Sketches: Travels in Portugal and the North West of Spain» de 1884, que ilustrou o propio Gray. Neste mesmo ano, publica tamén un poemario titulado «Doon Lyrics».

Annette Meakin, nacida en Inglaterra, recibiu educación no seu país natal e na Alemaña. Licenciada en Filoloxía Clásica pola Universidade de Londres e titulada en Química en Alemaña, Meakin foi a primeira muller británica que fixo a rota do Transiberiano, que daría pé ó relato: «A Ribbon of Iron: The Great Siberian Railway». Participou na I Guerra Mundial do bando das tropas francesas.

De Gasquoine Hartley son poucos os datos que posuímos. Sabemos que foi unha escritora de orixe británica nacida en 1869 e morta en 1928. Viviu en España co seu home e estivo en Galicia en dúas ocasións.

1. A Muller

A forma de viaxar das nosas tres visitantes, que utilizan medios colectivos de transporte, fai que desde a lonxanía de básicas dilixencias ou carruaxes observen os «gráciles» movementos da muller galega traballando nos campos, camiño das fontes, picando nas estradas ou dando de mamar ós seus fillos. Jane Leck, cronoloxicamente a primeira que visita Galicia, chega na primavera de 1883 a Ourense en dilixencia e

desde alí, toma o tren ata Vigo e, posteriormente, a Santiago. No periplo, chámalle a atención a elegancia das que ela denomina muller «española» (sic):

«As campesiñas españolas como están preparadas para levar pesos na cabezá, camiñan con moita elegancia (...) As cántaras de arxila, comúns a toda España, lembran as cerámicas de Etruria ou de Pompeia. Para manter o equilibrio con tanto donosío e firmeza como a muller española, compre nacer en España» (HARTLEY, 1911, p.50).

Nesta liña inscríbense as anotacións de Annette Meakin, das tres a que realiza unha análise máis polo miúdo en Galicia aportando un elevado número de datos etnográficos sobre os costumes e idiosincracia dos galegos. Segundo ela mesma indica, o seu volume intenta erradicar os «infundados» prexuízos que existían sobre o pobo galego, resultado da «falsa propaganda» dalgúns viaxeiros anteriores. Meakin alude, en concreto, ás valoracións de Borrow, amplamente coñecidas en Galicia, e ás do conservador Richard Ford.

Para esta autora, «o donosío e soltura coa que as mozas abanean as cántaras de arxila na cabeza, sen axuda das mans, despertou en min tal admiración que me acompañou ó longo da miña estada en Galicia» (Meakin, 1909, p.181). Mentres Richard Ford afirma, «Semellan modelos de meigas; teñen aspecto de que nunca foron novas, e mesmo de non seren femininas». (Ford, 1855, p.589).

As descripcións máis frecuentes son as daquelas mulleres que traballan no campo, principalmente porque a estética do folclore resultaba en especial atractiva para estas observadoras, e esta estética, máis que noutros espazos, permanecía máis pura nos ambientes rurais. Por outra banda, non podemos esquecer a procedencia das visitantes, Inglaterra, modelo de desenvolvemento agrario en toda Europa desde o século XVIII, polo que é lóxico pensar que o atraso do sistema agrario galego reclamase a súa atención.

«Tanto as mulleres como os nenos traballan nos campos de España, onde o oso e o músculo suplen a falla da maquinaria máis habitual» (FORD, 1981, vol.1, pp 13-14).

Sen embargo un dos aspectos nos que os seus comentarios inciden con maior asiduidade é na entrega da muller a traballos habitualmente realizados polos homes:

«Vimos como as mulleres facían argamasa para construír vivendas, traballaban igual que se fosen peóns de ferrocarril (...) máis como poderíamos dar renda solta á nosa xustificada indignación sen esquecer que as mulleres na Grande Bretaña chegan a traballar nas boca-minas das zonas mineiras» (LECK, 1884, p.48).

Elas non son as únicas que salientan estas actividades laborais. Mesmo en España, pódense atopar anotacións similares, como a de Prudencio Rovira no seu traballo «El campesino gallego. Apuntes sobre su condición social» en *Aldeas*,

Aldeanos y Labriegos en la Galicia Tradicional, «Hasta encontrareis en ocasiones la huella de su trabajo en la carretera que recorreis; ellas condujeron desde las canteras los pedruscos para el afirmado» (Rovira, 1984, p. 184).

A situación non debeu variar máis que nos últimos anos. María Xosé Queizán na páxina 13 da súa análise «A muller en Galicia» indica, «Aínda hai poucos anos que se podía ollar nas estradas galegas ás mulleres picando a pedra.»

O 21 de xullo de 1911 embárcase no porto do Havre rumbo a Vigo a inglesa Gasquoine Hartley. O seu obxectivo primordial é plasmar nos seus relatos unicamente «o que ven os meus ollos e o que me dicta a razón» (Hartley, 1911, p. 23), afirma-ción que hai que entender como unha crítica a certo tipo de viaxeiros románticos que ela chama «turistas» e que, ó seu xuízo, ofrecen unha visión da «tourist Spain»: «Escribo para rachar con esas falsas concepcións que lle impediron tanto ó inglés como ó americano visitar Galicia» (Hartley, 1911, p. 23).

O mencionar o carácter das galegas, Hartley salienta:

«Son traballadoras. Xa o eran no pasado e ségueno a ser hoxe. Teñen o mesmo nivel dos homes e máis que calquera muller doutro país que eu coñeza. Son enérxicas, independentes e con moita coraxe (...), todo isto engadido a unha grande beleza física e tenrura que se amosan no seu tratamento cos fillos (Hartley, 1911, p. 181).

Estes comentarios pódense deber máis a unha posición a priori «positiva» que a propia escritora adopta ante o que está vendo que a unha análise crítica. A independencia da que fala Hartley obedece, segundo a escritora contemporánea súa, a galega Dona Emilia Pardo Bazán, a outras razóns.» A su dueña la emancipó una emancipadora eterna, sorda e inclemente: La necesidad» (Pardo Bazán, 1890, p. 154).

O esforzo do home galego tamén foi altamente eloxiado desde os primeiros libros de viaxe que aparecen na Idade Media. Moitas veces esa dilixencia contrastábase coa galvana de extremeños ou casteláns e nesta dirección apuntan os comentarios de E. Clarke, que visitou a península no século XVIII. Clarke menta a «indolencia xeral dos habitantes» de España pero destaca, excepcionalmente, ós «industriosos» galegos que viaxan para ser campesiños» (Clarke, 1763, p. 285). Pero Jane Leck nunha pequena estadía en Vigo, recibe a impresión de que o home galego é «vago», en contraposición á laboriosidade da muller. Dise que os homes son moi perguiceiros (...). Os albañís ganan tres chelíns por día (...); sen embargo, os contratistas ingleses (1) déronse conta de que lles resultaba máis barato traer man de obra da Grande Bretaña pagándolle oito chelíns ó día (...), porque teñen tantas vacacións que os días laborais ó ano suman 240" (Leck, 1884, p.48-49).

Nas perspicaces observacións sobre o pobo galego, esta viaxeira escocesa recolle un rasgo do carácter galego, e dos españois en xeral, que xa naquela época supoñía un tópico neste xénero de relatos. «O forte individualismo dos españois ten fondas raíces no caso dos galegos» (Leck, 1884, p. 282).

2. A muller traballa

Como se pode comprobar nas continuas anotacións que fan as viaxeiras, o traballo que realiza a muller galega inscríbese no tradicional «pluriemprego» ó que se ve sometido a muller na súa dobre vertente de traballadora que simultanea as «portas adentro» e as «portas afora» da casa. Dentro deste último apartado, tanto Leck como Hartley ou Meakin adican abondosos comentarios a un sector de mulleres que poderían calificarse de «obreiras». Son, polo xeral, mulleres moi novas, na súa meirande parte procedentes do medio rural, que tratan de atopar unha opción laboral socialmente máis estimada.

Mostra das súas observacións son os xuízos emitidos en torno ó grupo de mulleres traballadoras da fábrica de tabacos La Palloza da Coruña e as condicións laborais nas que se atopan. Annette Meakin dá conta desta situación: «Nun tempo foi unha fábrica moi grande. Tiña seis mil traballadoras, na súa maioría viúvas ou fillas de mariñeiros que emigraran a suramérica (...). Cando eu a visitei, había soamente tres mil mulleres e corenta homes (...). Traballaban de sete da mañá ás oito da tarde (...) non abandoando os seus postos nin para comer» (Meakin, 1909, p. 169). As tres mil mulleres ás que se refire Meakin -que serían 2369 segundo as cifras que proporciona Pascual Madoz- compuñan a plantilla máis numerosa da factoría, unha plantilla exclusivamente feminina desde o século XVIII. Os corenta homes corresponderíanse ós cargos de dirixentes e cargadores.

Hartley, nos seus testemuños sobre as cigarreras (sic), coincide totalmente con Meakin. A súa coincidencia exacta nos datos estadísticos e laborais poden facer pensar que a primeira coñecía a obra da segunda, cronoloxicamente anterior. Ambas coinciden, amais, en destacar o alto grao de coñecementos destas traballadoras que Hartley concretiza no exemplo dunha conversa que mantivo cunha das «cigarreras», que resultou ser republicana e socialista (sic), «Tiña uns coñecementos e uns ideais acerca do goberno que me deixaron perplexa» (Hartley, 1911, p. 211).

Dona Emilia Pardo Bazán, en «La Tribuna», elabora un riguroso estudo no que traza ilustrativamente as crúas condicións laborais das operarias. Os talleres que había na fábrica recibían denominacións de acordo co tipo de traballo que neles se realizaba. Así, no «Inferno» estaban as mulleres de máis idade e menos cualificadas limpando a folla do tabaco. O maior número da plantilla integrábase por aquelas que elaboraban os cigarrillos no taller que se coñecía por «Purgatorio». Finalmente, «O Paraíso» era o taller de maior prestixio. Nel as condicións de traballo eran mellores e contábase con luz natural para a realización dos labores: manufactura de puros.

3. A muller divértese

Menos información recollen as viaxeiras que nos ocupan sobre a forma de como se divertía a muller galega de entón. Como noutros puntos, coinciden Hartley e

Meakin en suliñar o alto grao de participación da muller nas conmemoracións relixiosas pero son poucas as súas apreciacións sobre a tipoloxía do seu lecer exceptuando referencias soltas ás festas e ás romerías, que Meakin considera «centros de corrupción» anque «poeticamente podan resultar atractivos ós estranxeiros» (Meakin, 1909, p. 181). A pesar destas apreciacións, Meakin pon en tea de xuízo a «inmoralidade da campesiña galega», defendida por Vales Faílde, en «La emigración gallega», e algúns compatriotas da escritora.

Isto, claro está, polo que respecta ós estamentos máis modestos, xa que Meakin, Leck e Hartley si ofrecen abundantes descripcións da muller burguesa na súa diversión. Tampouco podemos esquecer que o lecer, tal como o entendemos hoxe, estivo reservado ata tempos recentes para sectores moi puntuais da sociedade. A finais do século XIX, baixo o término de burguesía ou clase media, englobábanse aqueles grupos de mulleres que non vestían como o pobo. Tanto podía pertencer á mentada clase a muller dun rico comerciante como a dun empregado de correos. Calquera pretexto era suficiente para poder ingresar nese corpo no que eran nomeadas como señoras ou señoritas.

Hartley ten ocasión de asistir ó que ela denomina» The Ascot of Coruña «, lugar de cita para «señoras e señoritas que teñen esa fascinación típica da muller española (...) Penso que comprenden que son mulleres e en vez de producirilles infelicidade e ese desasosego típico de moitas inglesas e americanas, nótaselles a alegría de que sexa así.(...) A muller española está en harmonía consigo mesma» (Hartley, 1911, p. 197).

Dous anos antes, Meakin dá conta do que lle oiú a un «gentleman» español en Vigo sobre a muller burguesa galega, anque é moi probable que non se refira a unha muller galega en concreto senón á muller española en xeral; «As nosas ladies (sic) están moi gordas porque levan unha vida fácil. Non teñen traballo nin físico nin mental» (Hartley, p. 186).

4. A muller nai e esposa

As tres observadoras detéñense especialmente na omnipresencia feminina e conclúen que a principal causa disto é a emigración. Meakin transcribe unha conversa nun lavadoiro público, onde as mulleres intercambian as calamidades que os seus maridos están a pasar na Arxentina ou no Brasil.

Para a escritora, que resalta tamén o estado de pobreza e miseria que se observa en toda a xeografía galega, o predominio da muller dalle un tinxe «triste» á paisaxe e pregúntase, «¿Onde están os homes?». A resposta danlla algúns no espírito «celta» que levan no sangue e que impulsa ó home de Galicia a aventurarse en terras estranxeiras. Sen embargo, unha muller campesiña ofrécelle unha resposta menos épica, «emigran polo exceso das taxas.»

Tamén Vales Faílde aporta a súa visión, relacionandoa co incremento do número de nacementos ilegais en Galicia. «Asegurounos, O Señor Faílde, que arredor dun cincuenta por cento dos mozos que emigran a suramérica son fillos ilexítimos, xoves que tratan de ocultar a súa deshonra alén mar». Para comprender o problema da emigración, Meakin remite ó lector ó volume «Follas Novas» de Rosalía de Castro.

5. A muller e a cultura

E, precisamente, Rosalía de Castro a figura literaria galega á que Meakin adica un maior espazo no seu traballo. Proba indiscutible do seu interese non só por Rosalía senón por todo o movemento intelectual galego, é que a autora reserva un capítulo enteiro á actividade que neste campo se produciu desde a Idade Media ata os albores do século XX. Ela mesma intenta traducir á lingua inglesa os «Cantares Gallegos» de Rosalía, contando incluso coa autorización de Manuel Murguía para facelo.

Conclusión

Anque as visións que nos proporcionan sobre a muller no XIX son, na súa meirande parte, pouco orixinais, non cabe dúbida do grande valor dos traballos de Meakin, Leck e Hartley como fonte de datos directos.

Considerado un xénero literario menor, os libros de viaxes teñen, pola contra, suma relevancia no aporte de datos etnográficos, enriquecidos neste caso polo feito pouco frecuente de que os informadores sexan mulleres e nos permitan aproximarnos a unha valoración da muller pola propia muller. Se seguimos as súas informacións, pronto comprenderemos o borroso concepto que a muller ten de si mesma; escasas son as ocasións en que as autoras se deciden a buscar imaxes que lisquen das que, anteriormente, construíron os homes. Se acaso, o máis patente é unha certa indulxencia coas características intrínsecas da muller (beleza, maternidade, sumisión, tenrura e laboriosidade) que noutros autores masculinos se vía máis mediatizada por preceptos máis ríxidos.

Como reflexión final, que a muller non precise levar na cabeza todos os obxectos que tan ben reflexa Díaz Pardo no programa deste simposio.

Moi probablemente, unha cabeza liberada dese lastre será tamén máis libre.

Bibliografía

- CLARKE, E. (1763): Letters concerning to the Spanish nation. Written at Madrid during the years 1760 and 1761. Cambridge.
- FORD, R. (1855): A handbook for travellers in Spain. London, Ed. J. Murray.

- FoRD, R. (1981): *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa*, Madrid, Ed. Turner, vol. 1.
- Hartley, G. C. (1911): *Spain revisited, A summer holiday in Galicia*. London.
- Leck, J. (1884): *Iberian sketches. Travels in Portugal and the North-West of Spain*. Glasgow.
- López-Cordón, M. V. (1986). "La situación de la mujer a finales del Antiguo régimen (1760-1860)", en *Mujer y sociedad en España 1700-1975*, Madrid, Instituto de la Mujer.
- Meakin, A. (1909): *Galicia: The Switzerland of Spain*. Londres, Methuen and Co.
- Pardo Bazán, E. (1975): *La tribuna*. Madrid, Ed. Cátedra.
- Pardo Bazán, E. (1890): *El pueblo*. En: *La España Moderna*.
- Queizán, M. X. (1977): *A muller en Galiza*. Sada, Ed. do Castro.
- Rovira, P. (1984): "El campesino gallego. Apuntes sobre su condición social", en *Aldeas, aldeanos y labriegos en la Galicia tradicional*. Madrid, Instituto de Estudios Agrarios.
- Vales Failde, F. J. (1902): *La emigración gallega*. Madrid, Tip. de A. Haro.

LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA CANCIÓN POPULAR HISPANO-AMERICANA

TERENCIA SILVA ROJAS

Universidad de Vigo

1. En primer lugar, vamos a aclarar a qué tipo de canción nos referimos, vamos a determinar su ámbito, y a precisar las hipótesis que guían este trabajo.

1.1 En cuanto al primer aspecto hemos elegido tres ejemplos de canción americana, contemporánea con tres espacios geográficamente distintos pero que tienen como referente un mundo urbano y se identifican como formas nacionales de expresión popular en las sociedades en las cuales se originan.

La llamada canción criolla en el Perú a través de la obra de Felipe Pinglo Alva, un compositor representativo y considerado «clásico» dentro del género. Este tipo de composición es propio de la costa peruana y tiene su origen entre fines del siglo pasado y comienzos del presente, como secuela de la adaptación de ritmos europeos tales como el vals y la polca que llegan a América, dando como resultado el vals y la polca criollos. Actualmente, aunque este género haya evolucionado y busque nuevas orientaciones, las canciones de Pinglo se siguen cantando, oyendo, bailando. Pinglo no hace el vals, pero es imposible hablar del vals peruano sin referirse a su obra.

El segundo ejemplo está constituido por baladas y el género de canción denominado tropical que incluye merengues, cumbias, salsas, compuestas y grabadas en Costa Rica, o fuera del país entre 1984 y 1986. Se trata de composiciones de origen más reciente que las dos anteriores y en las que el componente comercial es más fuerte.

El tercer ejemplo está constituido por una selección de tangos que figuraban en el repertorio de Carlos Gardel y que corresponden al período del tango canción (1918-1935) cuyo mayor y más popular intérprete, fue hasta su muerte y es hasta ahora, el propio Carlos Gardel. Este género musical nace a fines del siglo pasado en la cuenca del Río de la Plata, más concretamente en Buenos Aires y Montevideo. En sus orígenes fue sólo música para bailar en prostíbulos y barrios marginales. Poco a poco alcanzó difusión nacional y a comienzos de la primera guerra mundial su difusión ya

era internacional. Luego se componen tangos con letras tal como ha llegado a nuestros días.

1.2 En el primer caso el corpus ha sido constituido en base a las letras que aparecen con más frecuencia en cancioneros de la época en la que vivió el autor que estudiamos, en un período que va desde fines de la década de los años veinte hasta 1936, año de su muerte. En el segundo, se tomó como criterio de selección los índices de escucha de algunas emisoras de radio, elaborados semanal, mensual y anualmente, según los criterios de los programadores de radio, casas discográficas y del público.

Por último en el tercer caso, hemos seleccionado las letras entre los tangos analizados (30) basándonos en un trabajo en el que se analizó una muestra de 50 tangos cantados por Carlos Gardel que reunían el requisito de seguir en la actualidad y gozar del conocimiento y aprecio del público.

1.3 En los tres casos, nos basamos en la hipótesis de que este tipo de fuente expresa en sí misma una selección consecuencia de su relación con las preferencias del público. Por otro lado, estas composiciones -aplicando en nuestro caso esta afirmación a la imagen femenina que vehiculan- transmiten un sistema de representaciones a través de las cuales no sólo se expresa el autor, sino que expresa también sus relaciones con su entorno. Esta es nuestra segunda hipótesis: aparte del valor individual que puedan poseer o no, estas canciones, hay en ellas un fuerte valor social.

Evidentemente no se trata de establecer una relación de causa-efecto entre la composición popular y la sociedad, sino de replantear la problemática respecto a este tema, desdeñado en el ámbito universitario, que tal como pretende Umberto Eco, nos lleva a reflexionar sobre lo que representa la composición popular como expresión de una sensibilidad colectiva, mediatizada a través del creador individual que la interpreta.

2. Una vez delimitado el marco en el cual situamos nuestro trabajo vamos a presentar la imagen de la mujer obtenida del análisis de estas canciones.

2.1 En la obra de Pinglo la mujer es la figura central. Aparece en tercera persona, enfocada a través del actante masculino. Cuando lo hace en segunda persona no es nunca un interlocutor sino un recurso estilístico que permite oír la voz del hombre.

Su caracterización posee dos tipos de rasgos: físicos y morales. Los primeros son siempre celebrados por el hombre que admira su belleza. Estos son sin embargo utilizados por la amada como medio para subyugarlo, dotándola de poder sobre el hombre. Pero estos atributos, son perecederos, los pierde por castigo divino o declinación natural, perdiendo al mismo tiempo su poder.

Sus cualidades morales son siempre negativas, a diferencia de la figura masculina que desborda lealtad y sinceridad, la mujer aparece como un ser ambicioso, a la búsqueda de placeres, infame, infiel, que se recrea jugando con los sentimientos del

hombre. Esta caracterización negativa de la mujer lleva al fracaso de la experiencia amorosa y lógicamente a las expectativas del hombre, quien considera el amor como el medio por excelencia de obtener la felicidad .

De esta manera la relación afectiva se vuelve fuente de sufrimiento para el hombre, llevándolo a la decepción, a negar el amor, a maldecirlo tanto como a la mujer, y a celebrar la orgía como expresión máxima de esa búsqueda de la felicidad en lo inmediato .

Pero además de aquella imagen femenina desprendida del fracaso amoroso, encontramos otra, fruto de la utilización de tipos literarios, consagrados por la tradición. Se trata de idealizaciones que configuran dos estereotipos opuestos, pero de alguna manera complementarios: la mujer-ángel y la mujer- sensual.

La primera aparece en un contexto bucólico irradiando propiedades benéficas de orden moral. Reúne rasgos de belleza y angelicalidad, pero sobre todo sintetiza los deseos de felicidad del hombre que se siente prisionero de la vida y condenado por el mundo .

La mujer sensual invade la imaginación de nuestro autor bajo la influencia verídica o simulada del opio. Aparece en forma de diferentes estereotipos de diversa procedencia: oriental: «bella hurí», de la fantasía narrativa: «reina de la que hablan los cuentos de hadas», de lo clásico occidental: (rostro) «de nereida»... A pesar de su multiplicidad, todos se encuentran reunidos alrededor del estereotipo oriental árabe del harem. A diferencia de la mujer-ángel orientada hacia una dimensión moral, este conjunto de estereotipos se orienta hacia una dimensión sensorial. La mujer se vuelve un conjunto sin rostro ni individualidad, con la característica común de la sumisión y dependencia del hombre que no ve en ellas, mas que una fuente de placer, supliendo no sólo su constante frustración amorosa, sino también, dotándolo del poder del cual se veía despojado por acción de los atributos nefastos con los que aparece caracterizada la mujer en general.

El análisis realizado para perfilar la figura femenina en la obra de Pinglo, nos lleva también a comprobar el carácter prioritario del que goza el discurso amoroso en su visión del mundo. Subordina al existencial, ya que la búsqueda de la felicidad y la realización individual sólo se vislumbran a través del amor que, por otro lado, lo condena siempre a la infelicidad y contribuye a configurar la visión del mundo fatalista y determinista, expresada en estas canciones. Ya hemos visto el primer rasgo, al referirnos al fracaso de la experiencia amorosa. En cuanto al segundo, la mujer, dotada de poder sobre el hombre, participa del condicionamiento al que lo someten otras fuerzas externas, privándolo de su libertad.

2.2 En cuanto a las baladas y canciones tropicales la primera comprobación que hacemos es que la mujer no constituye el tema predominante de ningún subgénero. La figura femenina aparece a través del tema amoroso actuando como amada o como amante.

Las baladas se diferencian de las canciones tropicales en la visión que expresa el hombre respecto a la mujer quien actúa como interlocutora. Además, en estas canciones, la mujer es valorada positivamente cuando actúa esposa y madre. El papel de madre está siempre relacionado con los valores de sacrificio, trabajo, desinterés y bondad. La figura femenina será sin embargo denigrada cuando toma la forma de querida, en un triángulo amoroso en el cual puede también oírse la voz de la mujer como esposa.

En el caso de la canción tropical, en cambio, la interlocutora femenina es en muchos casos objeto de una visión reprobadora y machista. Aparece el estereotipo de la esposa castrante, y el de la esposa celosa. También encontramos muy frecuentemente una experiencia negativa del amor. En este caso la culpable es la mujer, siendo censurada por el hombre que no es sino una víctima de la maldad femenina. La mujer aparece así caracterizada por un perfil moral falso y traicionero.

Ambos géneros tienen en común la oposición: posesión/entrega, como valor diferenciador entre el actante masculino y femenino. El juego amoroso se define como una conquista por parte del hombre, lo que supone la rendición de la mujer que al aceptarlo, se somete incondicionalmente a su dominio.

2.3 En el caso de los tangos estudiados, hay una doble imagen sobre el papel de la mujer, una simbolizada por la madre, simple dispuesta al sacrificio por sus hijos, y otra la de la mujer físicamente atractiva. Este segundo tipo puede ser dividido en dos: la que da lugar a una relación pasajera, y la novia.

A la madre sólo se le recuerda en los momentos difíciles. Ella está siempre en casa dedicada a las tareas domésticas. Se trata de alguien que siempre perdonará a su hijo cuando vuelva arrepentido.

Hay un contraste evidente entre la novia y el resto de relación amorosa. La primera es una figura idealizada que el hombre evoca en relación a un pasado feliz. El resto de sus relaciones fracasan y son motivo de lamento. Aunque en algunos casos este fracaso amoroso es culpa del hombre, normalmente la culpable es la mujer. Este fracaso, esta pérdida del amor va acompañado de una decadencia general del hombre que ha perdido las esperanzas, la felicidad, cayendo en una desgracia total y definitiva. Sin embargo la mujer «paga» también sus culpas y su maldad con su propia desgracia y decadencia física y moral.

3. Si realizamos una aproximación de los tres tipos de composición estudiados podemos determinar tres rasgos comunes, todos ellos en relación a la experiencia amorosa.

En primer lugar, podemos señalar la concepción del hombre-víctima de la mujer, de sus errores, de sus mentiras, o simplemente de su maldad. En segundo lugar, el fracaso amoroso, es siempre culpa de la mujer que frustra al mismo tiempo las expectativas de felicidad del hombre. Por último se define a la mujer como un ser, proclive por naturaleza a la mentira y al engaño.

Las características, que se desprenden de estas canciones, nos perfilan a pesar de las diferencias, una imagen semejante de la mujer en sus rasgos profundos, expresada en un estereotipo de la mujer-mala, falsa y culpable de las desdichas de hombre. Esterotipo negativo, de alguna forma no muy lejano de la mujer-fatal desarrollado por la industria cinematográfica que nos lleva a reflexionar sobre el lugar que ocupa este tipo de representación en los imaginarios colectivos que las reciben, emiten o reproducen.

Bibliografía

Basadre, J. *Historia de la República del Perú*, Tomo XX, Lima, Ed. Historia, 5ª edición, 1964.

Cantón, D., *Gardel, ¿a quién le cantas?*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1972.

Eco, U., *Apocalípticos e Integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Ed. Lumen, 1968.

El Cancionero de Lima, S/E, Fondos de la Biblioteca Nacional de Lima.

Silva Rojas, T., "La Canción criolla en el Perú: imágenes y valores en la obra del compositor popular Felipe Pinglo Alva", en *Anuario de Estudios Americanos*, Tomo XL, Sevilla. Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1983.

Rojas, M., "Lo femenino y la canción comercial", ponencia presentada en el II Congreso *Creación Femenina en el mundo Hispánico*, Puerto Rico, 1987.



DOS PINTORAS MIEMBROS DE LA “REAL ACADEMIA GALLEGA DE BELLAS ARTES DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO”

M^a DEL SOCORRO D. ORTEGA ROMERO

Universidade de Santiago

En el intervalo de tiempo que transcurre desde la fundación de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, creada por Real Decreto en 1.849 con la denominación de Academia Provincial de Bellas Artes, hasta nuestros días, fueron muchos los académicos integrados en ella que cultivaron y cultivan diversas actividades artísticas¹.

He creído que sería de interés en este Simposio Internacional sobre “Mulher e Cultura” tratar sobre dos mujeres gallegas que han pertenecido a dicha Real Academia, en atención a que en la época en que ambas fueron nombradas no era común que las mujeres ocupasen cargos que se consideraban casi privativos de los hombres. Las dos pintoras académicas nacen en la ciudad de La Coruña: Una, M^a del Carmen Corredoira y Ruíz de Baro, en la última década del siglo XIX (18 de Mayo de 1.893) y, la otra, M^a Dolores Díaz Baliño, en la primera del XX (6 de Enero de 1.905). Ambas son nombradas Académicas de Número el 13 de Febrero de 1.938, siendo Presidente de la Academia D. Rafael González Villar. Queda constancia de la recepción de ingreso de M^a del Carmen Corredoira al siguiente día —14 de Febrero— sin constar la fecha de la de Díaz Baliño. Este hecho debió de celebrarse de manera muy sencilla, pues no queda referencia de ningún acto extraordinario, quizá debido a las fechas en que esto sucedía: en plena Guerra Civil².

M^a del Carmen Corredoira comienza sus estudios en su ciudad natal con el pintor valenciano Enrique Saborit³. Posteriormente se traslada a Madrid donde será

1 Vid. Manuel Chamoso Lamas, *La Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, en “Presente y futuro de La Coruña”, Instituto *José Cornide* de Estudios Coruñeses, vol. II, 1.984, 33-60 y Antonio Meijide Pardo, *La Academia y Escuela de Bellas Artes de La Coruña, 1.850-1.875*. A Coruña, 1.989, 29.

2 Vid. *Libros de Actas* de la Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario de La Coruña.

3 Artista que residió en La Coruña donde se encuentra obra suya. Su hermoso pastel *Estudio de niños* figuró en la Exposición Antológica que la Real Academia Gallega de Bellas Artes organizó en el Kiosko Alfonso en Mayo de 1.990.

discípula de Eduardo López Chicharro y José M^a Mezquita, enseñanzas que alterna con las clases teóricas que impartía Joaquín Sorolla⁴.

Desde muy joven participa en diferentes exposiciones y concursos dentro y fuera de Galicia obteniendo diversos premios. En 1.909, cuando sólo contaba 16 años, acude con su obra a la Exposición Regional de Santiago siendo premiada a tan temprana edad con la Medalla de Oro. Participa también en la Exposición de Arte Gallego de 1.917, que se celebró en La Coruña, en el Salón de Otoño de 1.920 y en el de 1.922, y en 1.925 expuso en el Círculo Unión de Artesanos de La Coruña⁵. Con varios lienzos se presenta en 1.926 a la Exposición celebrada en Santiago⁶.

Expondrá también en diferentes ciudades españolas y en el extranjero: Madrid, Barcelona, Sevilla, Buenos Aires, México, etc. Desde muy joven demostró una gran actividad y su obra siempre fue muy bien acogida por la crítica. Sin embargo, “a partir de la Guerra Civil su nombre quedó olvidado”⁷, aunque no fallecerá hasta el 17 de noviembre de 1.970.

Esta pintora nos trae con su obra el recuerdo de los interiores holandeses del siglo XVII, como una especie de glosa a la intimidad. Con su paleta recoge los interiores sobrios y pulcros, muchas veces monásticos. Le preocupan los claros, la luz, la perspectiva y la humildad. “Y un sentido plástico muy agudo en el que se conjuga el excelente dibujo y la sutil captación del espacio en temas tratados de personal manera en los que parecía fluctuar entre la ironía, la añoranza y la reverencia”⁸. Pintura de impresionante realismo en la cual todo se plasma con excepcional veracidad. La figura pocas veces es el tema central de sus composiciones. Cuando las incluye representa a lo sumo un personaje o dos quedando, a veces, difuminados al fondo, puesto que lo que le interesa a Carmen Corredoira es trasladar a sus lienzos la atmósfera sosegada, acogedora y cálida del solitario y apartado rincón que pinta, con exquisito realismo y sencillez.

Ese mundo de recogimiento y silencio, donde el tiempo parece detenido, suspendido en un instante casi mágico, la pintora lo capta por medio de una gama sutil de colores, en la que la valoración de los mismos es la clave cromática de la obra. La profundidad se consigue con los artificios de la construcción geométrica sacando el

4 Vid *Gran Enciclopedia Gallega*, vol. 7 y *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y escultura*, Diputación de A Coruña, 1.991, 106-107.

5 Vid. M^a Dolores Liaño, *Pintores Gallegos en la Diputación*, La Coruña, Diputación Provincial, 1.983, 44. *Catálogo de Pintura Patrimonio del Excmo. Ayuntamiento de La Coruña*. La Coruña, 1.985, 41.

6 Según J. Couselo Bouzas, *La pintura gallega*, La Coruña 1.950, 163, presentó los siguientes óleos: El hijo del pescador, Sacristía conventual, Rincón de Sacristía, Busto de mujer, La obra, Soportales, Plaza de un pueblo gris, Interior y Convento de Capuchinas.

7 *Catálogo de Pintura. Patrimonio del Excmo ...*, 41.

8 Vid. M. González Garcés, “Apuntes para una exposición” en *Homenaje a pintores coruñeses*, La Coruña. Diputación Provincial, 1.983, 38.

mayor partido de las relaciones espaciales y lumínicas con las que juega. Claro ejemplo de ello son sus cuadros: “Humildad” y “Ambiente de oración” (Lam. I, a y b).

A veces la arquitectura, con sus contornos no demasiado nítidos por la vibración atmosférica de la luz, se contrapone con las zonas vacías del cuadro, proporcionando un equilibrio compositivo y una ordenación sosegada a los elementos del mismo, conseguido además por el juego de la horizontalidad y verticalidad de sus líneas, como se aprecia, entre otras obras, en “Convento de San Francisco” (Betanzos) (Lam. II). El recrearse con la luz, que generalmente penetra por una puerta o ventana que se abre o adivina en la parte izquierda del cuadro, crea el sentimiento de espacio, contribuyendo todo ello a darnos una sensación de intimidad y sosiego tan características de su pintura.

Su paleta es austera. El color no es el elemento fundamental, sino el juego cromático utilizando tan sólo uno o dos colores, con predominio de los ocre y grises, que va degradando en diferentes matices de las zonas más claras a las más oscuras. Podríamos hablar de una monotonía cromática, tamizada por la luz, que consigue a base de claroscuro. Como apunta Chamoso “sabe esquivar estridencias de luz y color”⁹. Pintura plana, no empastada, en la que no se advierte el toque del pincel, pudiendo apreciarse el entramado del lienzo. Su excelente dibujo condiciona la ejecución, sometiéndose la pincelada a las líneas arquitectónicas.

Analizaré, aunque de forma sucinta, dos de sus cuadros del Museo Provincial de Bellas Artes de La Coruña: el “Convento de San Francisco”. (Betanzos) y “Monaguillos en el coro”, que son un buen ejemplo de su obra.

El primero (Lam. II) es un óleo sobre lienzo de pequeño formato, que representa el interior de la iglesia del Convento de San Francisco de Betanzos, donde se encuentra la tumba de los Andrade. Este cuadro está subdividido en dos zonas horizontales, claramente delimitadas por una balaustrada, ocupando la parte inferior unos dos tercios y la superior el resto del lienzo. En ésta, que corresponde al ámbito del coro, una arcada apuntada, sosteniendo la techumbre de madera, y unas pequeñas cruces en hilera adosadas al muro, son los elementos a destacar. En la inferior tres grandes arcadas que, al ser visualizadas desde el lado izquierdo, permiten encuadrar y observar con más detalle todo lo que se halla en la pared opuesta, como el sepulcro de los Andrade, sostenido por cerdos, animal simbólico de esta familia.

La luz que penetra por la ventana del fondo y la que ilumina el primer plano del cuadro deja el espacio central, donde se halla la tumba, en una semipenumbra casi irreal y sobrecogedora. El color monocromo, degradándose según la intensidad de la luz en tonos pardo-verdosos y grises, nos sumerge en una atmósfera de religiosidad y recogimiento que sólo existe en el interior de una iglesia con la luz del atardecer.

⁹ M. Chamoso Lamas, “Exposición homenaje a pintores coruñeses desaparecidos” en *Homenaje a pintores coruñeses. Catálogo*, La Coruña, Diputación Provincial, 1.983, 24.

El desequilibrio de elementos es claramente notorio en favor del lado izquierdo del cuadro, pero esto se compensa, en parte, por la luz que inunda el recinto por la zona derecha, produciéndose un juego lumínico que equilibra las masas con las diferentes intensidades cromáticas¹⁰.

De gran formato es el cuadro "Monaguillos en el coro" (Lam. III). También con la técnica del óleo sobre lienzo. Por estar colocado en el Museo en la pared de un estrecho pasillo resulta dificultoso contemplarlo al no ser posible situarse a la distancia requerida para el estudio y valoración de la perspectiva.

El motivo fundamental del lienzo es un monaguillo, de tamaño natural, al lado de un atril que sostiene un enorme libro; en un segundo plano asoma la cara de otro monaguillo que parece estar observando al espectador. La parte superior del cuadro la ocupa el libro que está sobre el atril, en el que puede leerse con toda claridad no sólo el encabezamiento: "Feria 2ª", sino también todo el texto, escrito en latín. Por detrás de éste puede verse la zona superior del templo, con sus arcuaciones y bóveda y al fondo una porción del rosetón por el que penetra una claridad difusa que ilumina esta parte del lienzo, ya que el primer plano está bañado por la luz de un foco que incide sobre el monaguillo, libro y atril, que se supone situado fuera del cuadro. El contraste entre las zonas claras y oscuras es intenso, contrastes que equilibran el espacio y dan impresión de profundidad, creando también los volúmenes. La sensación de espacio se intensifica con el juego de líneas verticales y horizontales, muy notorio también en este lienzo, donde el libro y la verja del coro marcan la línea horizontal, mientras que el monaguillo y atril, la vertical.

Como es frecuente en la obra de Carmen Corredoira la mancha de color, sometida a la línea, es la que crea la realidad de los objetos; sin embargo, las líneas de su dibujo no están claramente definidas, no son demasiado nítidas, debido quizás a la vibración atmosférica de la luz que las diluye. Si analizamos los monaguillos observamos que están trabajados valorando más el color que el dibujo, así el del segundo plano, escondido tras el atril, se sugiere más que se pinta, aunque son de tal expresividad que sólo una pintora de la sensibilidad de Carmen Corredoira sería capaz de plasmar con tanta naturalidad y agudeza este tipo de personajes.

La paleta de la artista sigue siendo en este cuadro austera y restringida. Sin embargo se permite, para acercarse y ser más fiel a la realidad, el color rojo, o la utilización del blanco en las vestiduras y el libro, que proporcionan un toque de alegría y viveza a la obra, a lo que contribuye el propio motivo que representa.

Es María Dolores Díaz Baliño la otra pintora que estudiamos. Nace el 6 de Enero de 1.905 en La Coruña y fue académica de número de la Real Academia de

¹⁰ No conocemos el año en que fue pintado este lienzo. El Museo Provincial lo fecha entre 1.920-1.950. Posiblemente corresponda a la década de los veinte o treinta, pues a partir de la Guerra Civil hemos visto como su actividad decae.

Bellas Artes de esta ciudad, como anteriormente hemos mencionado. Perteneciente a una familia de artistas era la más joven de cinco hermanos¹¹. Debemos recordar a Camilo, el mayor, “pintor muralista, escenógrafo e ilustrador” pertenecía “al grupo de artistas gallegos influenciados por *l'Art nouveau*”, e Indalecio que llegó a ser director de la Escuela de Artes y Oficios de la Coruña¹². En este ambiente artístico se va formando la pintora, que inicia los estudios “con su hermano Camilo y pronto mereció los elogios de Alvarez de Sotomayor por sus progresos en el dibujo”¹³. En 1929 consigue una pensión de la Diputación coruñesa para ampliar estudios en Madrid, donde expone por primera vez en una muestra colectiva.

Siempre imbuida de un afán de superación trataba de incrementar sus conocimientos, lo que la induce a matricularse por libre en la Academia de San Fernando donde hace el Ingreso, Preparatorio y Primero. Fue profesora de Dibujo en la Escuela de Artes y Oficios y en el Instituto Femenino de Enseñanza Media, de su ciudad natal. Además impartía clases particulares en su estudio teniendo entre sus alumnos excelentes pintoras como Elena Gago y María Antonia Dans. Mantenía muy buenas relaciones con los artistas y pintores de su tiempo, entre los que cabe citar a Seijo Rubio, Ramón Torrado, M^a del Carmen Corredoira, Ricardo Camino, Rafael Barros, etc. Admiradora de Bujados, quizá de ahí le venga su preferencia por el dibujo a plumilla que tanto le agradaba realizar.

Siempre demostró un gran interés por los temas realizados con Galicia. Así trató de indagar a cerca de todo lo referente al traje gallego, llegando incluso a diseñar unos figurines sobre esta vestimenta. También la motivaba nuestra artesanía, en especial las puntillas de Camariñas, recorriendo varios pueblos costeros con el fin de organizar una especie de Cooperativa y de esa forma promocionar los bellos encajes.

Lolita —como corrientemente la llamaban— Díaz Baliño a pesar de dedicarse a estas actividades pintaba intensamente, como lo demuestran los numerosos certámenes a los que concurreó. Realizó exposiciones individuales en La Coruña, Santiago, Palma de Mallorca, la Habana, y participó en numerosas colectivas¹⁴. Con su obra se inauguraban en 1934 los salones de la Asociación de Artistas; entonces ya destaca por el dominio de la aguada y la acuarela, como podemos comprobar en las dos obras tituladas “Corredoira de Andeiro” y “Casa de labranza” (Andeiro)¹⁵. Posteriormente

11 Eran estos Camilo, Camila (Miluca), Indalecio y Ramiro, (hábil siluetista en madera). Agradezco a Isaac Díaz Pardo y Pepe Blanco Díaz, sobrinos de la pintora, y Carmen Arias de Castro y Montero (Mimina) esposa del primero, las noticias que me han proporcionado.

12 Vid. Voz “Díaz Baliño, María Dolores”. *Gran Enciclopedia Gallega*, T. IX.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

15 El Pazo de Andeiro (Tabeyo) propiedad de su hermana Miluca y en el que pasaba temporadas, será también, de vez en cuando, residencia de Lolita quien a partir de la muerte de sus padres vivirá con su hermana mayor.

muestra su obra en las salas de “Amigos del Arte” de Santiago, donde exhibe su acuarela “Danzarina”. En 1.935 y 1.938 expone en Ferrol; en 1.942 cuelga su producción “en las Exposiciones Regionales y Nacional de Barcelona, en el Salón Femenino y en el de Escritores y Artistas de Madrid”¹⁶. Participará en 1.949 en la Exposición del Centenario de la Real Academia de Bellas Artes de La Coruña con el cuadro “Tríptico alegórico de Galicia”, hoy propiedad de la Diputación coruñesa, y una de sus obras más importantes. En 1.960 concurre a la Exposición de Artistas Gallegos de La Coruña y a la Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona. Probablemente sean éstas las últimas exposiciones a las que acuda con sus lienzos, pues solamente tres años más tarde, a los 58 años de edad, fallecía en La Coruña.

Fue una pintura de fuerte y decidida personalidad, que poseía una buena manera de hacer, un buen oficio, especialmente en la acuarela cultivada con gran preferencia. Considera esta técnica como la más idónea para la interpretación del paisaje gallego, en donde la luz actúa como elemento predominante. Otra faceta a subrayar en su obra es la aptitud para el dibujo, en especial en la figura e ilustración donde deja volar su imaginación creando con gran libertad, de forma que las líneas ondulantes, sinuosas, evidencian la voluptuosidad del decorativismo, a lo que se suma el dominio del color aplicado de manera ilusoria.

En su temática destaca la figura y el paisaje, sobre todo de índole gallega. Siempre trasciende su actitud idealista muy afín al mundo irreal de los cuentos “estando sus dibujos poblados de hadas y duendes diminutos que habitan en un fantástico jardín decorativo”¹⁷. Poseía María Dolores Díaz Baliño una fecunda y sorprendente imaginación, con virtud como escribía Laureano Álvarez— “para recrear plásticamente los cuentos de Andersen, Grin y otros cuentistas de valor permanente, con suma expresividad”¹⁸.

En este mundo de lo quimérico, de lo irreal, debemos incluir una de sus principales obras: “Las hadas del caracol” (Lam. IV) que se encuentra en el Museo de Bellas Artes coruñés, que señala como fecha de su ejecución entre 1.940-1.960. En esta composición se funde el mundo animal, positivo: el caracol, con el del ensueño y lo irreal: las hadas. Todo el fondo del cuadro aparece completamente cubierto de un denso y tupido bosque, donde se entrecruzan los finos troncos y ramas creando una serie de ritmos curvos y sinuosos. En el centro repta un enorme caracol, con su concha recorrida por ondulantes líneas, y cabalgando sobre el caparazón del molusco las hadas, una de las cuales simula ejercer el cargo de auriga. Una luz tamizada, de ensueño y fantasía, baña la escena y acrecienta su lirismo.

16 Vid. Voz “Díaz Baliño, María Dolores”. *Gran Enciclopedia Gallega*, T. IX.

17 Vid. *Catálogo del Patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. I. Pintura y escultura*. A Coruña, 1.991, p. 126.

18 Álvarez Martínez, L., *La mujer y la pintura* en “Homenaje a Pintores Coruñeses” Exposiciones Exma. Diputación Provincial de La Coruña, 1.983.

También en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Coruña se encuentra una acuarela sobre pergamino: "Cabeza femenina" (Dama antigua)(Lam. V), realizada hacia 1.945, en pequeño formato oval (26,6 x 21,7 cm) representa una cabeza femenina de tipo legendario tocada con un fino velo que, sujeto en el centro de la frente por un broche a juego con los pendientes, después de cubrir su rubio y trenzado cabello resbala sobre sus hombros. Por la minuciosidad con que están tratados los detalles semeja una miniatura. Rico colorido, aplicado con originalidad e imaginación. Cabeza que nos trae a la mente la obra de algunos pintores del quattrocento italiano, en especial a Botticelli, por su similitud en el dibujo de esas líneas deliciosas, que oscilan como ondas que se desvanecen, y en las sutiles transparencias.

Finalizaremos el estudio sobre M^a Dolores Díaz Balaño refiriéndonos a una obra que realiza hacia 1.952, año en que la adquirió la Diputación coruñesa: "Tríptico gallego" (Lam. VI). Es un dibujo, con una perfección como si se tratase de una miniatura, a pluma sobre papel (89 x 164 cm) que puede admirarse en la Escuela de Danza y Música de Galicia, en La Coruña. Es una representación alegórica sobre Galicia, dividida en tres escenas donde se entremezcla la naturaleza con tipos femeninos populares de la tierra a los que trata de enaltecer y exaltar dotándolos casi de una aureola mágica y bañados por una luz de ensueño y esperanza.

Parte gráfica



Lámina I-a: "Humildad"



Lámina I-b: "Ambiente de oración"

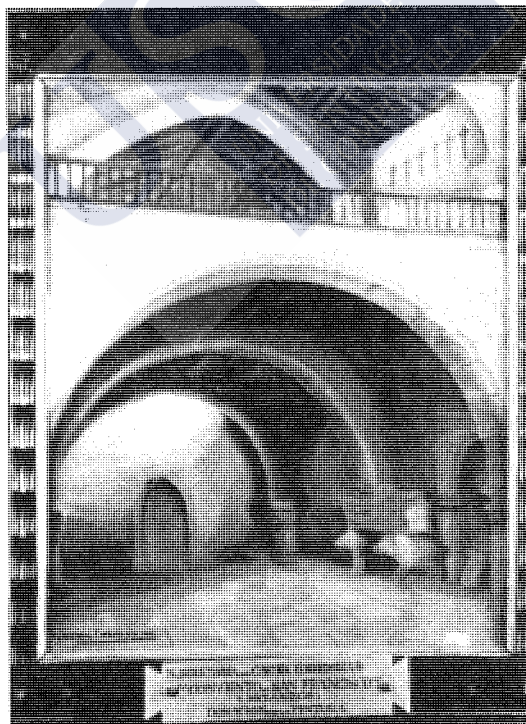


Lámina II: "Convento de San Francisco" (Betanzos)

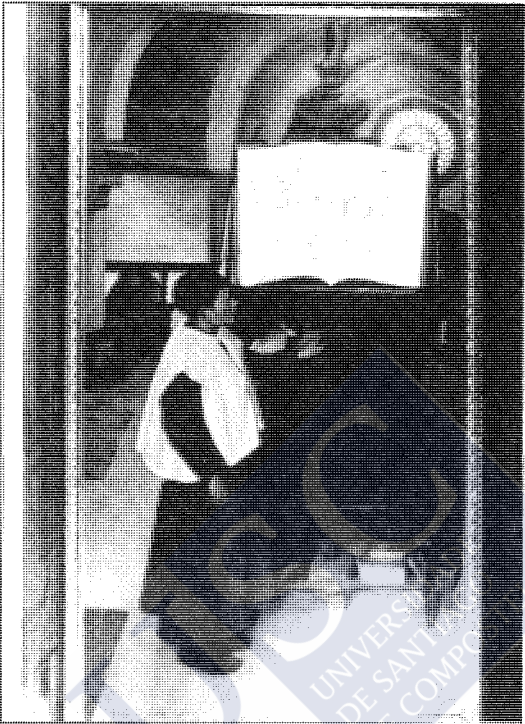


Lámina III: "Monaguillos en el coro"

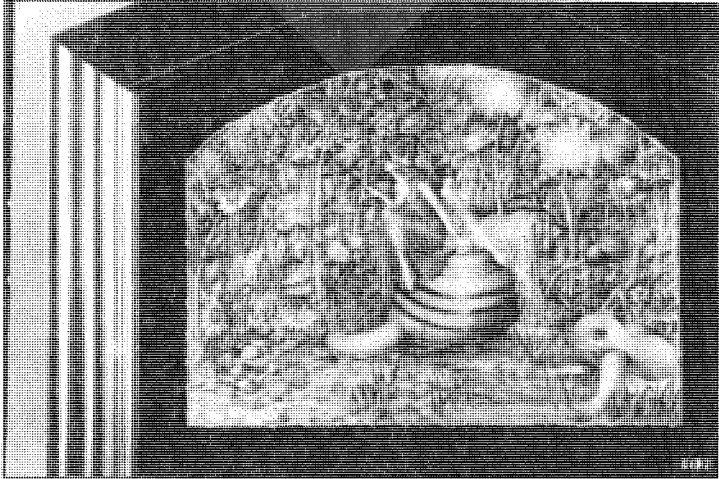


Lámina IV: "Las hadas del caracol"



Lámina V: "Cabeza femenina"

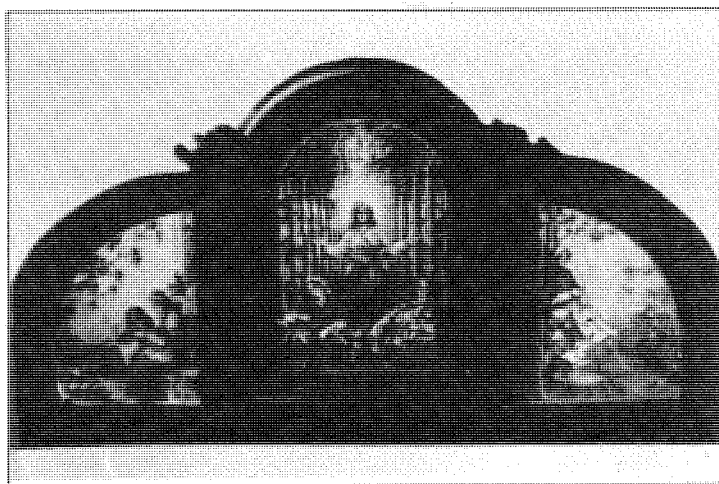


Lámina VI: "Tríptico gallego"

TRISTANA, UN ARQUETIPO FEMENINO: DE GALDÓS A BUÑUEL

M^a CARMEN SIERRA PELLÓN
E.U.F.P. E.G.B. Universidade de Barcelona

La reflexión objeto de la presente comunicación se plantea bajo el manto protector de la historia de las mentalidades. A través de ella se ha ido recuperando para la historia social el discurso de la cotidianidad, de lo privado de la sociedad, siendo en esta perspectiva donde surge con fuerza, se hace más evidente la presencia de las mujeres. Ello nos lleva a la necesidad de acercarnos a sus ideales, roles y comportamientos; a sus representaciones sociales.

El proceso de socialización de esas representaciones sociales está históricamente determinado y se impone analizar cómo se ha ido desarrollando. Nos situamos en el último cuarto del siglo XIX cuando se producen en España un conjunto de cambios que afectarán notablemente al panorama del país. Continúa en línea ascendente la expansión de la burguesía y del movimiento obrero; se consiguen algunas libertades democráticas y se inicia una fase pujante en el terreno cultural. Cambios técnicos, científicos y culturales contribuyen a apuntalar la idea de progreso tanto en lo social, el mundo del trabajo, como en lo personal, liberación de la imposición religiosa y auge del librepensamiento.

Como contrapunto, encontramos a las mujeres en la parte estática de este proceso. Esas tremendas cifras de 1860 que nos revelan la existencia de 400.000 criadas¹, o los miles de mujeres que ejercen la prostitución, o el ejército de las que trabajan a domicilio, componen un buen retrato sobre las expectativas sociales con que podían contar las mujeres. No obstante, el proceso de modernización de la

¹ Nielfa Cristobal, G.: "Género e historia del trabajo. Las mujeres en la época contemporánea". Comunicación presentada en el Seminario *Genero e historia de las mujeres*, UIMP, La Coruña, Julio de 1991.

sociedad finisecular apunta tímidas perspectivas de educación y empleo cuyas beneficiarias serán las clases medias.

Las tendencias innovadoras fomentadas por la revolución del 68 y la influencia del positivismo, modifican el ideario tradicional. Destacan entre ellas las doctrinas de Krause, difundidas por J. Sanz del Rfo desde su cátedra de Madrid. Dan vida a un "panteísmo krausista" significándose por su espiritualismo laico, de orientación pedagógica y democrática, que dejará una marca indeleble en la cultura española².

A la idea republicana de que la renovación nacional se realiza mediante un sólido proceso de culturización del pueblo, se añade la del ideal Krausista: el deber de todo ser humano es desarrollar al máximo sus posibilidades. Es en este contexto donde se pondrá de manifiesto y se convertirá en objeto de discusión la insuficiencia de la educación de las niñas. El primer intento serio de concretar este debate se produce con las "Conferencias dominicales sobre la educación de la mujer" promovidas por Fernando de Castro. Le seguirá la celebración de Congresos Pedagógicos en los años 1882, 1888 y 1892, donde se plantea la igualdad educativa y profesional de los dos sexos³.

En esta dinámica se incluyen los arquetipos femeninos contruídos por la novela de la Restauración. Péres Galdós no puede sustraerse a la ideología de la domesticidad que se asienta en Europa a lo largo del siglo, configurando la identidad de la mujer por medio de los parámetros revalorizadores de su rol social: una maternidad sublimada y un conjunto de cualidades específicas que la convierten en idónea para el papel que se le adjudica. Se establece así con toda claridad la diferencia de modelos masculino y femenino.

En cuanto al femenino, impera el modelo tradicional que pone de manifiesto una personalidad ambivalente: "es felallina y odalisca a un tiempo; santa y pecadora; portadora de las más excelsas virtudes y de los peores defectos; como madre se la adora y ensalza, como objeto de pasión de los hombres se la ataca y condena"⁴. Este discurso lleva el sello del poderoso pensamiento de Rousseau quien propone una solución pedagógica a un problema emergente, a nivel social y cultural, de su tiempo: la revalorización de la infancia. E. Badinter, pone el dedo en la llaga al afirmar que desde la Ilustración el niño es el centro de atención de los Estados porque no sólo es el futuro productor de riquezas sino que además es el garante del poder militar⁵. Esta

2 Vives, V., *Historia de España y América social y económica*, Vol. 5, Barcelona, V. Vives. 1979, Pág. 310.

3 Capel, R.M., "La apertura del horizonte cultural femenino: Fernando de Castro y los congresos pedagógicos del siglo XIX", En *Mujer y sociedad en España 1700-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, Págs. 112-145.

4 Capel, R.M., "El modelo de mujer en España a comienzos del siglo XIX", en *Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria: Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*, V. II. Pág. 312. Madrid. UAM. 1989.

5 Badinter, E.: *¿Existe el amor maternal?*, Barcelona, Paidós, 1981, Pág. 144.

idea de la centralidad del niño supone una disputa secular en el ámbito de la cultura dominante y obliga a plantear los límites de la educación de la mujer de acuerdo a su identidad biológica y a la naturaleza de su deber social. “La educación de las mujeres deberá estar siempre en función de los hombres: agradarnos, sernos útiles, hacer que las amemos y estimemos, educarnos cuando somos pequeños, cuidarnos cuando nacemos y crecemos...”⁶; en eso consistía la propuesta de Rousseau. Mucho tiempo después, en España sólo Emilia Pardo Bazán cuestionará esos planteamientos y exigirá una educación para las mujeres en función de ellas mismas, no de los demás.

Tristana es la novela de Pérez Galdós que mejor plantea la dimensión del problema de la mujer, recogiendo el debate de la época y cuestionando el modelo de mujer tradicional. La obra literaria se convierte aquí en un instrumento revelador de algunos aspectos de la realidad social, ya que a través de la mentalidad del autor se pueden reconstruir ciertos ambientes de esa realidad que aunque incompletos ayudan a comprenderla⁷. *Tristana*, no obstante, adolece de ese “toque” que tienen las novelas de las autoras contemporáneas que convierten a sus personajes femeninos en heroínas de su propia vida y oficio⁸. Galdós no llega a tanto, incluso en el supuesto de que *Tristana* sea el retrato de su amiga Emilia Pardo Bazán quien, por el mero hecho de ser escritora, es protagonista de una transgresión, “la Mujer-Creadora se convierte en heroína real”⁹.

El interés por la obra de Buñuel se centra exclusivamente en el tratamiento del personaje femenino. No se puede olvidar que los dos autores se sitúan en coordenadas históricas bien diferentes, como también es diferente su vehículo de expresión, o sea, su oficio. Pero los dos coinciden en cuanto al impacto cultural de su obra. En el caso de Galdós porque su propuesta literaria apuesta por una ruptura del discurso dominante sobre la mujer, reflejando el debate feminista de algunos círculos elitistas de la España finisecular. En el caso de Buñuel, por su acerva crítica social para lo que se sirve del fino análisis y de los valores galdosianos que lleva magistralmente a la pantalla.

6 Ortega López, M., “La educación de la mujer en la Ilustración española”, *Revista de Educación*, N^o extraordinario 1988: *La educación en la Ilustración española*, Pág. 311.

7 Dice Scanlon que “el naturalismo con su énfasis en la observación de la realidad era instrumento prometedor para desmitificar las imágenes estereotipadas de la mujer derivadas de la ideología contemporánea y transmitidas por la novela popular”. Scanlon, G., “Ideología y experiencia femenina en *La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*”. ACTAS VII JORNADAS (*Op. cit.*), Pág. 295.

Por su parte, Gómez Ferrer subraya la “viva conexión literatura sociedad que manifiesta la novela española de la época de la Restauración”. Gómez-Ferrer, G.: “Mentalidades y patrones de conducta femenina en la España de la Restauración”. Comunicación presentado en el seminario *Género e historia de las mujeres*. La Coruña., UIMP, Julio, 1991.

8 Ramos, M.D., “La mujer, sujeto creador y objeto de creación en el discurso literario. Una perspectiva histórica. 1880-1918”, ACTAS DE LAS VII JORNADAS (*Op. cit.*), Pág. 235.

9 *Ibidem* Pág. 245.

Luis Buñuel nace con el siglo y con los albores del cine. De éste hará el centro de su vida. Le concibe como instrumento poético con sentido libertador, subversión de la realidad, umbral del mundo maravilloso del subconsciente e inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea¹⁰.

La carrera de Buñuel estuvo marcada por el destino del exilio y la movilidad permanente “movilidad transcontinental que le ha permitido fecundar y ser fecundado por las diferentes culturas que ha atravesado”¹¹. De entre ellas, recoge la tradición española de la novela realista, que contiene los ingredientes de crítica social y anticlericalismo, tan bien representados en la obra de Pérez Galdós o Pío Baroja, a quien, precisamente, pensaba adaptar en la etapa truncada por la guerra civil.

El mismo Buñuel estructuraba su obra bajo tres líneas diferentes: la surrealista, la realista y la teológica¹². *Tristana* ejemplificó la segunda y junto a NAZARÍN, significará la herencia de la mejor cultura española.

Entre las dos Tristanas, sobresale en primer lugar la pérdida de centralidad del personaje en la obra de Buñuel. En Galdós, tiene la palabra y es el centro de la obra. Con Buñuel cede su preeminencia al personaje masculino. Buñuel elige aspectos de la novela que modifican el discurso de Galdós.

E. Pardo Bazán¹³ sitúa con toda lucidez el “asunto interno” de la novela de su amigo, no en la seducción de Don Lope, o el enamoramiento de Horacio, la ruptura o el casamiento final, sino en el despertar del entendimiento, de la conciencia de una mujer sublevada contra una sociedad que le condena a la infamia sin otro camino para ganarse la vida que el poder del decrepito galán.

En el discurso del autor se pueden destacar varios aspectos:

- a) Las limitaciones que la desigualdad de los sexos comportan en las relaciones sociales. La sociedad condena a la mujer a la tutela del padre o del marido, que en este caso, por mor de un liberalismo personalizado, se ha convertido en amante.
- b) El matrimonio como única salida para la mujer. Como la soltería tiene una consideración vergonzosa, es el matrimonio quien se encarga de dar respetabilidad a la mujer. En este caso, la tiranía del viejo liberal se impone cruelmente. No sólo no quiere casarse (eso repugna a sus principios) sino que incurre en una doble moral al hacer de ella su concubina e impedirle su rehabilitación social.
- c) Las dificultades de cambio. La sociedad exige el mantenimiento del modelo

10 Buñuel, L., “El cine, instrumento de poesía”, *Cinema 2002*, 37, 1978, Pág. 41.

11 VV.AA., *Luis Buñuel. Nuevo cine español*. Eduardo G. Morato, Federación de Cineclubs del Estado Español. Madrid. 1983. Págs. 9-12.

12 Hernández Les, J., “Habla Luis Buñuel”, *Cinema 2002*, *Op. cit.*. Págs. 59-61.

13 Pardo Bazán, E., *La mujer española*, Madrid, Editora Nacional, 1976, Págs. 135-142.

de mujer tradicional. Así, Tristana cuando sueña con un oficio para independizarse, se le “quiebra la pata”. Tendrá que casarse como única medida de salvación económica; encontrará la paz alrededor de la devoción y la afición a la Iglesia. El poco tiempo libre que le dejan estos menesteres, lo dedica a elaborar exquisitos pastelitos con los que su esposo “se chupaba los dedos y no dejaba de alabar a Dios”¹⁴.

La obra de Buñuel, al centrarse en el trasunto de la vejez, decrepitud y decadencia que inexorablemente conduce a la muerte, margina totalmente esta faceta de reivindicación femenina que tiene la novela. Tristana responde a las características comunes de la mujer, sin cuestionar para nada el modelo. Su papel está sujeto a la evolución de Don Lope y destacando la sumisión como rasgo dominante. El propio Buñuel justifica estos cambios y aunque declaró que consideraba a Galdós tan gran novelista como Dostoievsky o Balzac, dice de Tristana “is Galdos’ worst book, but it allows me to observe some aspects of Spanish life and customs in which (...) I’ll go on working with the subjects I have always enjoyed: religion and eroticism”¹⁵.

En la novela, el modo de escapar a la situación o el discurso propio que puede mantener Tristana, lo encontramos en las conversaciones jugosas que entabla con Saturna y en las cartas de amor a Horacio donde desgrana todo un catálogo de reivindicaciones y proyectos de emancipación. En el film, por el contrario, son los sueños, las pesadillas. Según el propio Buñuel, el cine parece haber sido inventado para expresar la vida del subconsciente, sin que necesariamente ello implique eludir o despreciar la realidad cotidiana a favor de lo fantástico o del misterio. Ocurre que cada uno vierte una dosis de afectividad sobre aquello que contempla y nadie ve las cosas como son, sino como sus deseos y su estado de ánimo se las hace ver¹⁶.

Contemplada como la crónica de un proceso de degradación, Tristana es la narración de una doble metamorfosis hacia la destrucción. Comprender su importancia y grandeza sólo es posible partiendo de la obra anterior de Buñuel, de sus métodos de trabajo y de su concepción existencial. La presencia obsesiva de sus constantes temáticas y visuales como catalizadores de todo el relato, nos hacen pensar que queda muy poco de Galdós en la película y que difícilmente se lograría un acceso satisfactorio a ella a través del texto de la novela¹⁷.

Si bien en ambas la trama se desarrolla en tres partes, los cambios que introduce la película son notables. Desde la primera parte presenta el universo interior de Tristana marcado por la incomunicación, expresada en sus relaciones con el sordomudo Saturno y en las visiones del campanario, donde el badajo de la campana

14 Pérez Galdós, B., *Tristana*, Ed. AHR. Barcelona, 1973, Pág. 165.

15 Buñuel, L.: *Tristana*, Translated by Nicholas Fry. London, Lorrimer Publishing, 1971, Pág. 6.

16 Buñuel, L., “El cine, instrumento de poesía”. *Cinema* 2000, 37, 1978, Pág. 43.

17 Heredero, C.F., “El testamento fílmico de Luis Buñuel”, *Cinema* 2002, Pág. 86.

mayor, al convertirse en la cabeza de Don Lope, niega su natural función al instrumento. Estos datos son inexistentes en la novela.

Lo más sobresaliente de la parte segunda es el materializar la huída de Tristana con su nuevo amor, por cuyo acto recibirá el castigo de la cojera.

En la tercera, un Don Lope enriquecido momentáneamente se convierte en símbolo de poder del amor del viejo caballero. La vejez de uno y la invalidez de la otra, conduce a los dos al matrimonio por puro conformismo social. "El proceso de destrucción de un ser humano ha culminado bajo la protección de las normas y conveniencias de una sociedad conformista: nos hallamos en el epicentro del mundo buñueliano"¹⁸.

En esta última fase, Buñuel da a Tristana la oportunidad de resarcirse de su sometimiento utilizando su propia juventud y belleza. Los papeles se cambian: Tristana se vuelve dominante, caprichosa y altanera; Don Lope, sumiso, condescendiente y dadivoso. Buñuel, en consonancia con su propia época, proporciona a Tristana una salida, una revancha, cosa que Galdós no puede hacer en la novela. Fue Pardo Bazán, antes mencionada, quien hizo la crítica más profunda de las limitaciones del personaje de Galdós; éste "nos dejó entrever un horizonte nuevo y amplio, y después corrió la cortina". La lucha por la independencia de Tristana queda relegada a último término cuando la señorita de Reluz ni tan siquiera tiene que luchar por la libre elección amorosa, al convertir el autor a Lope en un "héroe psicológico moderno", contemporizador y escéptico que tolera lo que no puede evitar¹⁹. A la postre, Pérez Galdós, fiel a su época testifica "la falta de sensibilidad y de comprensión que a la altura de 1892 se mantiene en los círculos más liberales hacia el problema femenino".

En la novela, las ansias de independencia del principio se trocan en actitudes pasivas y de sumisión. En el film, la sumisión primera da paso a una actitud contrapuesta que se manifiesta en la rebeldía del personaje: la última iniciativa de Tristana acabó con la muerte de Don Lope. Los dos discursos difieren en su desarrollo y en sus conclusiones, en ambos Tristana queda conformada como arquetipo tradicional.

18 VV.AA., *Tristana*, de Luis Buñuel, Barcelona, Ayma, 1971, Pág. 14.

19 Pardo Bazán, E., *Op. cit.*, Pág. 140.

MÚSICA DE MULLER

LUÍSA VILLALTA

A Coruña

Comezarei esta comunicación sobre as azarasas relacións mantidas entre as mulleres e a música ao longo dos séculos, coa elocuente aseveración que Guillaume Apollinaire, en *A Roma dos Borgia*, pon en boca do marido da Vanozza, a amante do Papa e nai de César e Lucrécia: «*Saiba vostede que as zorras se puxeron a arañar a harpa, a falar dos demais, e a tocar o diapason para asasinar mellor á xente. Mágoa para quen quixer ouvir o ben que saben elas cantar, conversar e tanxer música*»¹.

A frase, pronunciada ao parecer na Italia do século XV, resulta ser unha perfecta definición aplicábel á figura da muller dedicada á música, desde a mesma orixe da cultura occidental. A saber: trata-se dunha muller malvada que utiliza o seu corpo e a súa arte para procurar a destrución, do varón naturalmente, se se deixa seducir, xa que ela é capaz de facé-lo moi ben. Definición evidentemente misóxina, é expresión dun sentimento extendido que encontrará xustificación através do levián percorrido histórico ao que invito aos presentes.

No mundo greco-romano, as mulleres tiveron un papel activo na música, tanto na interpretación como na composición. A música é labor das musas, que eran mulleres. Sen embargo, a divindade capital era Orfeu e as musas só foron as súas iniciadoras, as que lle ensinaron a tocar a lira. As musas son, entón meras intermediárias, unhas auxiliares do artista. Grazas á música Orfeu tiña o poder de amansar as feras, aplacar divindades infernais así como de seducir a Eurídice. Eis o poder coñecido como «mito de Orfeu», poder sedutor que une erotismo e música e que sempre se considerou altamente perigoso. Como todo poder, o perigo é maior se se deixa en mans dunha muller, a non ser que esta muller sexa declaradamente unha hetaira. As

¹ Apollinaire, G., *La Roma de los Borgia*, Ed. Icaria, Barcelona, 1986, p. 68.

hetairas eran profesionais do pracer e, entre outros praceres, da música, como aditamento para acrecentar o servizo que prestaban aos homes. Así este emprego da música, indisolubelmente ligada ao erotismo desde a antigüidade, serviu para vilipendiar tan só á muller. Non fai falta mencionar como Safo foi criticada, apesar de exercer libremente unha actividade criadora e vital similar á dos homes da súa época, unha actividade que uniu paradigmaticamente amor, poesía e música. E aínda houbo outras, como Anita de Texea ou Nossis de Locri. Xa no mundo grego temos a encarnación mesma da misoxínia musical no mito das Sereas, metade aves e metade mulleres que atraen e confunden os mariñeiros con un canto tan irresistíbel que o mesmo Ulises ten que atar-se fortemente ao mastro da nave para non sucumbir. En base ao exemplo das Sereas, Ovídio, na súa *Arte amatoria*, dá ás mulleres un dos seus consellos máis efectivos para garantir a sedución: *«é moi agradábel a harmonía do canto; aprendan as rapazas a cantar (a voz é para moitas unha eficaz compensación á falta de atractivo físico)(...) Non ignore tampouco unha xoven educada nas miñas normas, a arte de suxeitar o plectro coa destra e a cítara coa esquerda»* xa que *«os seus sons armonizan cos doces xogos amorosos.»*²

Ante o perigo das sensualidades que en si conleva tanto a música como a muller, viva encarnación do pecado, é lóxica a reacción da Igrexa cristiá. Xa desde un principio, pero sobre todo co Papa Gregório o Magno, levaron-se a cabo as reformas e directrices pertinentes para depurar e santificar ao máximo a música da litúrxia. A muller, cantante irredutíbel nos ámbitos máis variados, desde os cantos de berce até os de traballo, foi completamente expulsada da litúrxia. O canto gregoriano está feito por e para homes e as monxas podían responder unicamente nos oficios do seu convento. A medida que o primitivo canto gregoriano foi deixando paso a formas de polifonía cada vez máis elaboradas (isto é do século XII en adiante) fixo-se necesario o rexisto agudo da voz humana a efecto ampliar as posibilidades contrapontíficas. Entón, nun requintamento da misoxínia, a muller, posuidora natural deste rexisto agudo da voz, viu-se substituída por nenos ou ben por homes adestrados na rara habilidade de cantar agudos en falsete, a base de potenciar os armónicos superiores da súa voz. Sen embargo, esta solución, a do falsete, non era a máis codiciada, polo que ten, precisamente, de «falso», xa que a voz se ve mermada en calidade. A solución viña, entón, por vía da crueldade: considerada a muller como ser castrado, creu-se, mesmo erroneamente, que o rexisto da súa voz estaba en relación coa ausencia de xenitais masculinos. O procedemento a seguir cos nenos que mellor cantaban era óbvio, a castración, e de aí procede a denominación de «castrati» extensiva a todos os falsetistas. Os mesmos homes pagaron así, por unha vez, a misoxínia en carne própia.

Como vemos, a música, e non é necesario volver a Ovídio, é indisolúbel da expresión amorosa, particularmente no amor cortés. Entre nós, as cantigas de amigo

² Ovidio, *Ars amatoria* Ed. Bosch, Barcelona, 1987, p. 181.

son un notório exemplo dun erotismo expresado através do canto feminino, por mais que os seus autores fosen homes. Paradoxalmente, a má conciencia erótica de ocidente non perdoou ás verdadeiras voces femininas e son sobradamente coñecidos os escarños e maldiceres sobre as soldadeiras. Mentres tanto, na Provenza, algunhas mulleres aprendían os rudimentos da música, iso si, como pasatempo doméstico. Entre os provenzais chegan a contar-se até vinte «trobairitz» que cantaron ao amor coa mesma soltura que os seus coetáneos.

Como continuación do refinamento cortés, durante o Renacemento as mulleres das cortes, e mesmo dos conventos, estenderon o costume de cantar, acompañar-se con instrumentos e compoñer, por exemplo Isabella d'Este, no s. XV. Sen embargo, ser profesional da música era outra cousa. Normalmente as profesionais como Francesca Caccini, Marguerite Antoinette Couperin, Anne de la Barre, Marie-Louise Mangot, casada con Rameau, eran fillas ou esposas de músicos célebres. O seu labor como intérpretes, compositoras e profesoras desenvolvía-se en relación á empresa familiar e o prestíxio do seu representante masculino, cuxo nome, en ocasións co mesmo apelido que o delas, foi o único que pasou á historia.

Non outra foi a situación da artisticamente malograda Marianne Mozart. Irmá maior de Wolfgang, durante a primeira infancia foi educada polo pai, á par que o famoso «xénio», nas destrezas musicais, formando co irmán o duo mais notábel de Europa, grazas a que unían, a uns dotes e unha preparación excepcionais, as graciosas idades de, respectivamente, nove e cinco anos. Eran os fillos de Leopoldo Mozart, pai e empresario orgulloso. Sen embargo, chegado o momento, todos os esforzos da familia se encamiñaron a asegurar a formación e, por conseguinte, o futuro profesional do varón, ao que se enviou a estudar a Italia, mentres que de Marianne unicamente se esperou unha voda de postin.

Unha muller de talento sempre inspiraba a desconfianza masculina, máxime se ese talento era exercido para a propia promoción e non como apoio dun varón. Non outro é o trasfondo das palabras «*agora as zorras arañan a harpa para asasinar á xente*, etc.» que citamos ao principio. Efectivamente, nas cortes dos séculos XV ao XVIII, principalmente na Franza e na Italia, resurxiu toda unha clase de mulleres, as cortesanas, que utilizaban o corpo e as artes, sobre todo a música e a literatura, para mellor gañar os favores dos seus protectores. Agora ben, esta consideración é susceptíbel de inversión. Talvez fose esa a única forma de independencia e auto-afirmación para unha muller, normalmente sen patrimonio de seu, que quixese cultivar-se como unha profesional das artes, garantindo-se, ao mesmo tempo, certa liberdade, a costa, iso si, de padecer os inconvenientes dunha situación marxinal, humillante e, en moitos casos, perigosa.

Con estes antecedentes, a educación burguesa feminina no século XIX foi moi cuidadosa en evitar cotas de profesionalidade para a muller, unha mentalidade non extinguida aínda no que se refere á música. A imitación das aristócratas e cortesanas, a alta burguesía educou na música as súas doncelas como signo de distinción. Agora

ben, a música formaba parte do dote como os demais atributos domésticos. O instrumento predilecto e case exclusivo, o piano, foi escollido por iso mesmo, a súa domesticidade. As pianistas non tiñan necesidade de saír de casa, e se a isto engadimos que o repertorio para piano se interpreta en solitario, con unha postura elegante, sen retorcimentos nen deformacións do rosto, vemos que tocar o piano era o refinamento ideal dunha muller, tanto que chegou a converter-se nunha inversión segura para as familias con vistas a conseguir un bon partido e ascender de categoría social, ao coñecido grito de «nenas, ao salón». A propia pedagogía musical ten en conta todo isto e alude a «certas limitacións» femininas das que a profesora Joana Kinkel chega a dicir: «*O profesor non debe deixar de considerar o corte que en toda aprendizaxe por parte da muller produce o matrimonio. Xa por si só tal consideración fai necesario o establecemento de determinados graus de aprendizaxe para as diletantes.*»³ E non só se trata de consellos prácticos para sacar o mellor partido á escasa dedicación das mulleres, senón que a mesma técnica musical está imbuída de preconceitos que denotan, por todas partes, a inferioridade da muller, onde o feminino é asociado a calquer idea de «debilidade» expresábel en termos musicais. Vexamos algúns exemplos que aínda seguen vixentes:

O tamaño e feitura dos violinos clasifica-os en masculinos e femininos. Os femininos son pequenos e de sonido doce e feitura «recortada». Na análise musical, Joaquin Zamacois, seguindo unha tradición aínda en vigor, distingue nas melodías final masculino fronte ao feminino segundo sexa acentuado ou inacentuado⁴. Ou ben, por último, a mais elocuente de todas: «*O modo, na tonalidade, é como o sexo nas persoas. Unha tonalidade pertence ao modo maior ou ao menor o mesmo que unha persoa ao sexo masculino ou ao feminino.*»⁵ Naturalmente, o menor é feminino.

Nestas condicións unha dedicación séria e profesional por parte da muller ve-se sumamente dificultada: os profesores non as toman en serio e a mesma técnica musical reafirma-as na súa inferioridade. En consecuencia, como, apesar de todo, no século XIX as mulleres son as principais consumidoras de música, desata-se unha misoxinia furibunda que leva aos irmáns Goncourt a exclamar: «*Coas raparigas non se pode falar mais que do último sermón que ouviron, a última peza para piano que aprenderon ou o último vestido que se puxeron.*»⁶ No referente á peza para piano, e demais frivolidades musicais protagonizadas polas pianistas de salón, a opinión do crítico Gumprecht é terminante: «*A masiva afluencia do sexo feminino en pos de atinxir o virtuosismo constitúe unha maligna enfermidade do noso tempo.*»⁷

3 Cit. por Hildebrandt, D., *El pianoforte*, Muchnik Ed., Barcelona, 1986, p. 218.

4 Zamacois, J., *Curso de formas musicales*, Ed. Labor, Barcelona, 1979, p. 13. Concretamente: «O final feminino mais característico é o que presenta unha apoiatura no momento do íctus». Non fai falta saber música para ver que o feminino necesita sempre ir «apoiado».

5 Zamacois, J., *Teoría de la música* vol. I, Ed. Labor, Barcelona, 1976, p. 53.

6 cit. por Hildebrandt, D., *op. cit.* p. 208.

7 cit. por Hildebrandt, D., *op. cit.* p. 219.

Evidentemente a dedicación profesional e, portanto, a seriedade non entra nos cálculos da maioría destas fillas de «boa familia», xa que distan moito de aspirar a «traballadoras», pois, dentro da mentalidade burguesa, a remuneración pola exhibición dos seus dotes daba ás mulleres un carácter mercenário equiparábel á prostitución. Lembremos que eran aspirantes a aristócratas, non a cortesanas. Agora ben, cando estas mulleres non lograron o seu propósito de ascenso social, por un revés da fortuna, solteiría ou viudedade, viron-se abocadas á única saída profesional de que dispuñan, o exercicio da docencia para nenos ou novas diletantes. Surxiu así no século XIX un inxente proletariado musical feminino, as profesoras, con menor consideración económica e social que as costureiras e outras profisións artesás, debido a que, no caso das músicas, supuña un vergoñento descenso respecto á situación inicial.

A música soía ser para a muller unha auténtica fonte de desgrazas, salvando casos excepcionais, como o de Clara Wieck, quen, educada polo seu pai como unha verdadeira e prodixiosa profesional, non obstante, viu empequeneada a súa carreira ao casar e converter-se en Clara Schumann. Outras tiveron peor sorte. Na súa contemporánea Fanny Mendelssohn, irmá do famoso compositor, repetiu-se a mesma situación de Nannerl Mozart. Pianista e compositora, foi constantemente menospreciada pola propia familia, xa que para ela a música non debía ir máis alá dun «adorno para o seu sexo». Outro caso é o de Alma Mahler, a quen o propio marido impuxo a condición de que abandonase a composición, pois con el xa tiña «a súa» música.

Sen dúbida hai moitos máis exemplos de músicas frustradas, que foron expulsadas da historia que os homes construíron para si mesmos. Se delas non fala a historia, si o fai a literatura onde, unha vez máis, a música parece expresar toda a enerxía vital contida na muller sometida. Lembremos a esposa do protagonista da Sonata a Kreutzer, de Tolstoy, pianista morta a mans do seu marido a causa das hipotéticas relacións amorosas co violinista con quen interpretaba esta famosa sonata de Beethoven. Ou ben, as palabras de Madame Bovary, para quen o piano é o vehículo de frustracións e desexos: «Emma deixou de tocar o piano. Para que tocá-lo? *Quen ia ouvi-lo xa? Xamais ia poder pulsar cos seus áxeis dedos as teclas de marfil dun grande cola Erard nunha sala de concertos*»⁸ Ese mesmo piano, que serviría de coartada para as entrevistas amorosas co seu amante, foi tamén, portanto, o culpábel do seu tráxico final.

A partir do momento en que pola música estas dúas mulleres sucumben, moitas outras foron tomando conciencia da situación amparadas nun evidente e esperanzador cambio de circunstancias. Hoxe, a profesión de instrumentista é accesíbel á muller na mesma medida que o son outras profisións especializadas. O que se vai facendo máis difícil é chegar a postos de protagonismo ou mando, como son a dirección de orquestra, concertino ou primeiro violino e, mesmo, a composición. Mostra da

8 Flaubert, G., *Madame Bovary*, Ed. Planeta, Barcelona, 1984, p. 74.

discriminación é a existencia de asociacións como a de Mulleres Compositoras ou Mulleres na Música, en Madrid, que procuran a programación e estreias de obras feitas por mulleres en todos os tempos, «esquecidas» dos habituais repertórios.

Polo que se leva dito, con mais ou menos dificultades as Sereas cantamos e cantaremos sempre, e, visto que o podemos facer moi ben, os temores son xustificados. O que cabe esperar é que cando volva a pasar Ulises, estexamos tan ocupadas en cantar vitória, que el tamén poda continuar a súa viaxe sen estorvar.



JULIA MINGUILLÓN, VINTECINCO ANOS DEPOIS¹

M^a VICTORIA CARBALLO-CALERO RAMOS

Universidade de Vigo

Penso que non se podería encontrar nengun marco mais axeitado para falar de Julia Minguillón que un Simpósio sobre “Mulher e Cultura” como o que estamos a celebrar. Unha pintora que, por outra parte, é actualidade como consecuencia das exposicións recentemente celebradas na Coruña, Lugo e Pontevedra grácias ao Patrocinio da Fundación Caixa Galicia, quen, deste xeito, contribue à recuperación dunha das figuras sobranceiras da arte galega de todos os tempos. Tentarei explicar por que.

Julia Minguillón, nacida en Lugo en 1906, depois de pasar a súa infancia na vila luguesa de Vilanova de Lourenzá e a súa adolescência entre Valladolid e Burgos, volve à súa cidade natal no ano 1923. As extraordinárias cualidades que desde nena amostrara para o debuxo, puxeron-se de manifesto nese mesmo ano, en que nunha saba branca pinta *Retrato de Cascarilla*, un popular vendedor de xornais. O retrato estivo exposto no escaparate dun céntrico comercio lugués. Tiña por entón Julia dezasete anos, e con ese cuadro obtivo unha bolsa da Deputazón Provincial que lle permitiu estudar Belas Artes na Escola Superior de San Fernando. Cumpre non esquecer aquí, posto que estamos a falar de muller e cultura, que a bolseira anterior fora Maruja Mallo, outra artista galega que también é preciso recuperar.

O panorama artístico con que Julia Minguillón se atopa en Madrid vai resultar confuso e falto de claridade para a nosa pintora. No “Salón de Artistas Ibéricos” que tivo lugar no Pazo de Exposicións do Retiro, presentan-se obras caracterizadas polo seu eclecticismo. As orientacións de natureza vangardista van-se abrindo camiño con muita dificultade, coexistindo en todo caso con tendências mais convencionais, e mesmo académicas.

A liña surrealista que se afirma en Barcelona coa presenza de André Breton en 1922, non logra achar en Madrid resonancia algunha até 1931 aproximadamente. O

¹ Para unha informazón máis completa sobre a pintora, pode-se consultar o libro *Julia Minguillón* de M^a Victoria Carballo-Calero Ramos, Fundación “Pedro Barrié de la Maza”, La Coruña, 1984.

neocubismo aparecerá unicamente ligado a etapas de aprendizaxe e formazón daqueles que procuran fuxir dos modos académicos. Artistas que, por outra banda, evoluíron logo cara posizóns mui diversas: é o caso de Moreno Villa, Bores, Vázquez Díaz —a quen tantas veces citara Julia—, ou mesmo no eido da escultura, o de Alberte Sánchez.

Ademais, existe outro grupo de artistas que non encaixan en nengunha das tendéncias citadas. Non se poden esquecer neste sentido os representantes da chamada Escola Española de Paris, quen xa a partir de 1920 contan nas suas ringleiras con nomes tan destacados como o noso Colmeiro, Torres Garcia, Maria Blanchard ou Francisco Bores, por citar tan só alguns exemplos.

Cando Julia pinta o seu primeiro cuadro importante, *Jesús con Marta y María*, 1934, os movementos mais ou menos anovadores foron-se consolidando en dúas direccións principais: a chamada surrealista, con representantes como a xa citada Maruja Mallo, José Caballero ou Benjamín Palencia; e a realista, mui complexa no seu desenvolvemento, porque mui complexo foi también o seu punto de partida. Nada teñen que ver entre si, ou mui pouco, artistas como Castelao, Solana, Arteta ou Arturo Souto. O realismo en que procede encaixar a pintura de Julia Minguillón destes anos, é un realismo que surxe do academicismo, e que, desde logo, non ofrece nengun punto de contacto coa tendéncia suarrealista, o que, por outra banda, non lle preocupa en absoluto.

Así pois, o cuadro *Jesús con Marta y María* —que conseguiu unha terceira medalla na Exposición Nacional de Belas Artes de 1934, e que hoxe se pode contemplar no Centro de Arte “Reina Sofía”, de Madrid—, é unha composición de temática relixiosa. Curiosamente, con outro importante cuadro da mesma temática, o intitulado *Agonía*, pintado na década dos sesenta, optara à medalla de Honra na Exposición Nacional de 1964.

Arredor de 1934, a obra de Julia Minguillón, adquirira xa unha consisténcia notória. O cuadro —estamos a nos referir a *Jesús con Marta y María*— comeza un tipo de plantexamento que se repetirá con frecuencia. Serán constantes na súa pintura o espazo interior reducido, ben con fiestra aberta ou xanela, ben con balcón; a figura de costas no centro, en ocasións afastada a un dos lados con liña mui quebrada, e un terceiro elemento, o nicho ou fornello, valeiro ou non, colocado pola parte posterior da cabeza da personaxe principal —no caso que estamos a referir, Jesús— que contribúe a conseguir profundidade e protagonismo. Ademais, o xogo e o equilibrio das diagonais e perpendiculares, estrutura xeometricamente o espazo en que se desenvolve a cena.

Desde 1936 a 1939, Julia Minguillón residirá cos seus pais en Vilanova de Lourenzá. Acabada a guerra civil, contrae matrimonio co xornalista e poeta Francisco Leal Insua, e vai vivir a Lugo, onde Leal está destinado. A etapa que transcorre entre 1936 e 1949 resulta clave para comprender a evoluzón da súa arte. En 1939 comeza a pintar dúas das súas grandes obras, dúas táboas, *La escuela de Doloriñas* e *La familia*.

É mui posíbel que Julia Minguillón sexa recordada como a autora de *La escuela de Doloriñas*, entre outros motivos porque con esta magnífica composizón obtivo a primeira medalla na Nacional de 1941, única atinxida por unha muller na historia das Exposicións Nacionais de Belas Artes. O cuadro atopa-se hoxe en día no Museo Provincial de Lugo.

Recolle algo tan entrañábel e profundo como é un momento dunha escola rural, onde Doloriñas exerce o seu protagonismo rodeada por unha dúcia de rapaces. Non falta a xanela aberta pola que se albisca a paisaxe das terras de Lourenzá, nen falta tampouco o van tras a cabeza da mestra, neste caso con xerra. Dá-se, finalmente, un eixo central, dentro da composizón en aspa, que coa súa liña quebrada achega o grupo da dereita ao espectador en tanto distancia ao da esquerda. O rapaz irrompe no espazo triangular libre do primeiro plano, afianzando a súa presenza e ordenando a cena: Case non hai materia nas dúas táboas, de corido parco e matizado. “Riquísima de color, aunque pobre al parecer de puro austero...”, escribía o crítico Manuel Abril en 1941 a propósito desta obra.

É evidente que Julia opta decididamente por unha pintura feita a base de paciente contemplazón, discreta na execuzón e apoiada na potencia da liña à vez que na arquitectura da forma. Deixa atrás o estrito naturalismo para achegar-se ao feitizo poético, xa que o ascetismo exercitado na feitura do cuadro serve-lle para salientar a realidade e o encanto suxeridos polo ambiente que ela encontrou nunha humilde escola rural mentres buscaba un bargueño para amoblar a súa casa de Lugo.

A nosa pintora inclina-se abertamente por unha estética da felicidade e foxe de calquer sentimento de angúria ou de soidade, frecuentes en outros pintores realistas da época. Nada mais lonxe das disolucións mentais do surrealismo ou dun neoespressionismo apaixonado e ardente, tendencias que conviven naquela altura.

La familia, Las palomas, La Tyla y yo ou *Pepiña en la fuente*, son outras obras desta etapa. Se na primeira das citadas aínda é perceptíbel a experimentazón —unha parte da mesma é mui superior à outra, ao noso modo de ver—, na segunda, de solución difícil, deixa entrever o nó dunha tea que nos lembra a autores como Degas ou Mari Cassat. *La Tyla y yo* supón a primeira composizón ao ar libre, en médio dunha paisaxe un tanto convencional e decimonónica, que irá superando até chegar, en 1948, a *Juventud*, unha táboa de grandes dimensións, outra das súas obras emblemáticas. Cando con esta obra atinxe o I Gran Premio de Círculo de Bellas Artes, por aqueles anos o millor dotado economicamente en España, a nosa artista é unha pintora plenamente consolidada.

En realidade, asistimos a unha recriazón do clásico tema das “bañistas”. Non importa o feito de que tan só exista no cuadro unha nua en coiros. As demais, lavan os pés ou permanecen con eles espidos na beira do río. No cruzamento da tradicional composizón en aspa, unha formosa modelo simboliza a figura reflectida no río como o *Narciso* de Caravaggio, e que se proxecta cara o espectador contraposta inmediatamente

por outra que se distáncia. A paisaxe, mui barbinzoniana, integra-se nesta ocasión coas once figuras, anunciando dalgun xeito o que vai ser a súa produción paisaxística nas dúas últimas décadas da súa vida.

À súa chegada a Madrid en 1961 procedente de Vigo, onde vivira os anos anteriores, Julia comeza a pensar en levar aos seus lenzos un tema que sempre tivera en mente: unha Crucifixión. Aínda que os deseños para as diversas figuras se sucederán nos primeiros anos da década, até 1964 non vai facer a obra definitiva. Nese mesmo ano atopa nuns ciganos os modelos que lle parecen axeitados para as figuras de Cristo e San Xoán. Para a figura de Maria de Magdala posa unha actriz arxentina e para a de Maria Salomé a súa amiga Isaura. A Virxe tamén vai ser cigana.

Convocada a Nacional de Belas Artes de 1964, Julia aspira à Medalla de Honra con *Agonía*. A nosa pintora, que xa comezaba a sentir quebrada a súa saúde, quizá consideraba o esperado triunfo de *Agonía* como mistura da premonición da súa morte coa esperanza da eternidade. Polas circunstancias citadas talvez podería falar-se dunha especial simbiose entre obra e autora. Era requisito indispensable para optar a esta medalla ter alcanzado unha primeira, o que pode dar idea da categoría dos participantes, que ese ano foran Luís Muntané, Francisco Núñez Losada, Gregorio Prieto, Enrique Segura, Francisco Soria Aedo e Gregorio Toledo. Pois ben, a pesar da categoría dos aspirantes e à calidade indudável das obras apresentadas, o prêmio foi declarado deserto. Para Julia, era o final dunha traxectoria iniciada no ano 34 con *Jesús con Marta y María*.

César González Ruano, que publicara unha crónica inolvidável sobre a exposición, escribía a propósito desta obra: “Una *Agonía* extraña y extraordinaria con cuatro figuras en torno a un Cristo sin barba que algo tiene de San Sebastián... El lienzo, de grandes proporciones, es moderno y no rechaza la devoción que pueda suscitar, permitiendo que volvamos a tener esperanza en un renacimiento de la pintura religiosa”.

Un ano depois, o 22 de agosto de 1965, morría a pintora en Madrid. “Con Julia Minguillón hemos perdido —y hay que decirlo así porque su futuro se presentaba todavía prometedor— uno de los valores más puros de la pintura contemporánea...” afirmaba o ilustre académico Xosé García Nieto.

Mas Julia é tamén pintora de paisaxes e de retratos propriamente ditos. Por acaso non son retratos *La familia*, *La escuela de Doloriñas* ou *Pepiña en la fuente*, por citar algúns exemplos?

Até 1942 non pinta a súa primeira paisaxe. Nos anos 42, 43 e 44 realiza toda unha serie de pequenos cuadros que nos amosan paisaxes de Lourenzá, Viveiro e Lugo. Interesa-lle a paisaxe en xeral, tanto a rural como a urbana. A Praza do Campo de Lugo, mesmo o Cantón lugués nun día de mercado, son cuadros típicos desta última faceta. A figura humana perde protagonismo para se integrar na paisaxe. Os

pontos de vista serán invariavelmente altos, o que lle permite pintar chaminés e bufardas, “mirar desde arriba, como los ángeles”, dicía Carmen Conde con motivo da primeira exposición individual de Julia Minguillón na Sala Goya do Círculo de Bellas Artes, en 1945, à que levara pequenas paisaxes de acentuado naturalismo, que estilisticamente diferían só en parte do resto da súa obra. Surxen como resultado directo dunha contemplación estética, sen violencia algunha. *Luz de tormenta* e *Esquina en el Cantón*, serían exemplos a ter en conta.

Julia Minguillón retoma o seu labor paisaxístico na década seguinte. Viaxa a París en 1952 e 1953, e pinta paisaxes de técnica máis impresionista, que exporá ao seu regreso na sala Toisón de Madrid, en novembro de 1954. En cuadros como os intitulados *Parque Monceau* ou *Otoño en París*, a figura humana xa non existe.

De novo, na década dos sesenta, volve a facer paisaxes. No verán do 63, xa delicada de saúde, vai a Nuévalos, localidade aragonesa próxima ao Mosteiro de Pedra. Ali pinta paisaxes urbanas que plasman recunchos típicos do pobo e algúns interiores en que, curiosamente, reaparece a figura humana. Trátase, na maioría dos casos, de esbozos e bosqueños nos que emprega, preferentemente, unha gama de ocres, con alternancia de pastas claras e escuras, e uns volumes xeométricos de resonancia neocubista. Cuadros como os que levan por título *Viejos en la plaza*, *Tertulia en el molino*, *El trasquilador*, *La cantera*, aportan un grao de exotividade à súa produción habitual. Estas paisaxes constituíron unha auténtica revelación na exposición póstuma celebrada na Galería Kreisler de Madrid, no ano 1968.

Por último, *Otoño en el retiro*, supón a culminación da súa pintura neste xénero. A luz, nunha tarde outonal, converte-se no protagonista indiscutíbel da obra, que incluso modifica a cor local. Tan só un banco valeiro case imperceptíbel ordena a arquitectura arbórea como agoiro da súa próxima morte. Talvez à nosa pintora faltoulle tempo para insistir por esta vía. Sen embargo, a súa obra paisaxística debe ser tida en conta sempre que se faga un estudo global da súa produción.

En realidade, é moi difícil establecer unha distinción categórica entre o cuadro de composición e o retrato propiamente dito no conxunto da obra de Julia Minguillón. Se realmente no caso de *La escuela de Doloriñas*, *La familia* ou *Las palomas* atopámonos en presenza de retratos colectivos, o que pintou a Lolita Fernández coas súas fillas podería considerarse cuadro de composición. Non obstante, preferimos agrupar, sempre de xeito convencional, unha serie de retratos de encarga para estudar este xénero.

Por exemplo, o xa citado de Lolita Fernández coas súas fillas, corresponde estilisticamente a cuadros como *La escuela de Doloriñas* ou *El rincón de los abuelos*. As figuras ocupan unha parte do cuadro que unha diagonal divide en dous. Na outra parte, un balcón aberto, de finos barrotes, equilibran e permiten contemplar un anaco de paisaxe. De concepción “barroca” desde o punto de vista estilístico, pertence à etapa que vai de 1936 a 1949, como ocorre no que pintou a Churra Gil, filla do mecenas galeguista Álvaro Gil.

O retrato de Francisco Fernández del Riego é mui semellante. En lugar do balcón hai unha cavidade aberta na parede, pola que se divisa a paisaxe de Viveiro, neste caso a chamada Punta Rodeiro. A gama de ocre, só interrompida pola pincelada vermella da garavata, substitúe o excelente corido do anteriormente citado. No de Asunción Montenegro, a fornela, transformada nun elemento case metafísico, xa non permite albiscar nada.

O paso seguinte suporá a concentrazón total na figura retratada. En consecuencia, a figura é todo. *Retrato de Elena Tormo* pertenceria a este tipo. O fondo non é mais que ambiental, e o interese centra-se na retratada de maneira exclusiva. *Retrato de Clementina Bussman* sería outro claro exemplo desta derivazón.

Mas non quixera deixar de citar un mais polo seu carácter de síntese. Trátase de *Retrato de M^a Elena Pérez Lurbe*, amiga íntima da pintora. Na súa casa de Madrid tiven ocasión de ver un debuxo intitulado *La ahogada del Sena*, feito por Julia poucas horas antes do seu pasamento. Pois ben: esta muller, de ascendencia irlandesa, veste chaqueta de pana (de seu pai), e, mais que apoiar-se, senta-se nuns penedos que conforman o fondo ambiental e contribúen à sensación de soidade, alusiva à infancia da retratada. A variedade de ocres e a pincelada carmin dos lábios, lembran a técnica empregada no retrato de Francisco Fernández del Riego, feito moitos anos antes.

Ben quixera con esta ponencia contribuir a esclarecer un pouco mais a obra dunha muller que por motivos diversos estivo nos últimos tempos, e ao meu modo de ver, inxustamente esquecida, xa fose por non aderir no seu momento a nengunha das tendencias de vangarda, xa fose por pintar en solitario sen formar parte de grupos, nen cando viveu en Galiza, nen depois de 1960, cando se trasladou a Madrid. Talvez algúns invoquen condicionamentos de tipo político. Nestes “lerios”, termo que tanto gusta de empregar o meu bon amigo Isaac Díaz Pardo, prefiro non entrar. A ARTE, con maiúsculas, debe valorar-se por si propia e por riba das mesquindades e abaneos da política. No caso da nosa pintora, cumpre non esquecer que no ano 34 —é dicir, en plena República— acadara unha terceira medalla na Nacional de Bellas Artes, cando contaba con 28 anos de idade.

Julia Minguillón deixou pouca obra. A morte chegou-lle en plena madurez, cando tanto cabía agardar da súa paleta. Aínda así, como escribía eu no texto do catálogo das exposicións às que fago referencia ao comezo desta ponencia, trata-se dunha muller que, alén de ser galega de nacimiento e de corazón, a súa obra, en grande parte relacionada con Galiza, prestixiou a súa Terra. *La escuela de Doloriñas*, neste sentido, constitúe o paradigma.



L.1.- *Auto retrato de prometida*. 1939.
Museo Provincial de Lugo.



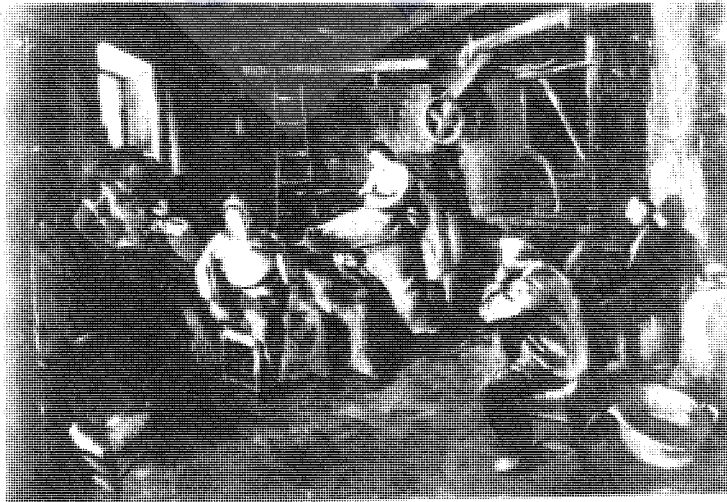
L.2.- *La escuela de Doloriñas*, detalle. 1939.
Museo Provincial de Lugo.



L.3.- *Pepiña en la fuente*. 1944.
Museo Provincial de Lugo.



L.4.- *Juventud*, detalle. 1948.
Círculo de Bellas Artes de Madrid.



L.5.- *Tertulia en el molino*. 1963.
Colección Marques de Magalhaes. Vigo

ARTE GALEGA ACTUAL: A PRESENZA DA MULLER

(Xoves criadoras galegas na década dos 80)

XAVIER SEOANE

I. B. A Coruña

A presenza da muller no ámbito da creación artística, ao longo da historia da arte galega ten sido escasa. Nese sentido, se comparamos a trascendencia dunha figura como a de Rosalia de Castro no devir fundacional da nosa literatura desde o seu renacemento no século pasado, non sería posíbel, a meu parecer, até o momento actual, acharmos unha personalidade de semellante relevo no ámbito das nosas artes plásticas e visuais. Mesmo podemos considerar como moi relativa a aportación da muller como suxeito de creación artística en importantes períodos do noso desenvolvemento plástico no ámbito da contemporaneidade. Todo isto, con evidencia, como consecuencia lóxica da situación social padecida pola muller ao longo da nosa historia, incluída a contemporánea.

Neste sentido, pronunciava-se hai tempo o crítico Laureano Alvarez ao analizar a aportación artística da muller, cinxindo-se ao ámbito da cidade da Coruña ao longo do século XX¹, nun traballo no que, tras contextualizar esa carencia de aportación feminina no ámbito da por outra parte claramente modesta —cheia de lagunas e limitacións— tradición global da arte galega, afirmava rotundamente:

«La mujer llega tarde a la pintura. Y sobre todo en Galicia, naufragada en sombra entre tantos siglos. Esta Galicia que ofrece en la primera mitad del siglo XIX, y sólo en el triángulo La Coruña-Santiago-Ferrol, cuatro mujeres excepcionales, se negó a producir la pintora. La excepción destaca a la compostelana Teresa Sarmiento, Duquesa de Béjar, quien en el siglo XVIII sirve de centro para el rumor confuso, burlándose la atención hacia el estudio de su obra y su personalidad artística. Sumamente condicionada y decadente la sociedad de fin de siglo, como consecuencia de mantener la estúpida herencia del XIX, negó a

¹ Alvarez Martínez, L., “La mujer y la pintura”, en *Homenaje a pintores coruñeses*, Deputación de A Coruña, decembro 1983. Páx. 55 e ss.

la mujer la posibilidad de poder manifestarse artísticamente. Por otra parte, careciendo Galicia de tradición pictórica, la propia mujer mantuvo, dentro del mundo cambiante y atractivo del arte, una actitud sumamente pasiva»².

O ámbito da escultura

Incluso, se esta reflexión sobre a relativa participación da muller no devir da nosa arte, circunscribirmo-la ao ámbito da escultura, cumpriria evidenciar a aínda menor participación da muller neste eido da creación; feito que condiciona unha extraordinariamente limitada —en certos períodos incluso practicamente nula— presenza de mulleres que constituían figuras de auténtica trascendencia e interese no ámbito desta arte.

Talvez unha interesante excepción no ámbito da escultura poida ser o caso da ceramista Elena Colmeiro, a cal, através duns plantexamentos que desbordan as lindes da cerámica tradicional, introduce-se, cunha poética verticalizante de ondulacións, espirais, desenvolvementos espaciais e oquedades, nun ámbito decididamente escultórico no que as ricas calidades da materia, a textura e a cor, así como as súas reflexións sobre o espazo e o dinamismo imprimido ás obras, xogan un papel fundamental³.

Máis recentemente, e xa dentro do ámbito de autoras plenamente mergulladas na dinámica que abre o ciclo creativo nos oitenta, podemos destacar, entre outras, o caso de María Xosé Díaz, participante en actividades do colectivo Nome, e que a partir da cerámica achega as súas inxedanzas ao ámbito do escultórico. Tamén, a presenza de Laura Luz Alvarez, quen, na opinión do crítico Xosé Antón Castro, traballa con materiais transparentes, moldeados en constructivas xeometrias articuladas, onde o máis importante son os efectos que se desprenden das calidades do material, xogando un papel esencial a luz —natural e artificial interior—, auténtico factor espazo-temporal; e onde —sempre segundo o crítico— como nos experimentos do constructivista soviético Gabo, a luz e o ar baten na propia masa e rodean-na na súa totalidade⁴. Finalmente, e dentro das máis recentes aparicións en escea, sinalar a presenza de Beatriz Abilleira, formada entre a Escola Mestre Mateo e na Escola de Canteiros de Poio. Nas súas primeiras obras utilizava pastas, cementos, resinas,

2 No presente artigo, Laureano Alvarez nomea ou analiza, entre outras, as traxectorias plásticas de María del Carmen Corredoyra, Elena Olmos, Elvira Santiso, Maruja Mallo, María Caigao Díaz, Teófila Sasiain, Lourdes Dans Boado, María del Carmen Rosina Lamas Fole (Maruxa Llamas), que ele considera como a primeira pintora coruñesa que admite e cultiva as vangardas do noso século, así como da imaxinativa, colorística e poética María Dolores Baliño.

3 Entre outras personalidades que se teñen dedicado á escultura, podemos mencionar a Soledad Penalta, Marga Hernández, Anxeles Penas, M^a Xesús Urgoiti...

4 Castro, X. A. "Escultura galega del siglo XX", en *Catálogo de la 5ª Bienal internacional de arte de Pontevedra*, Deputación de Pontevedra, agosto, 1982, páx. 118.

pedras... cunha grande preocupación polo volumen, predominando as liñas envolventes, através dunhas representacións de formas fálicas, e dunha morea de ritmos e formas humanas perfectamente conxuntadas. Tamén traballou o poliéster, en pezas de maior formato que comezan a apontar a linguaxes máis decididamente vanguardistas⁵.

En canto á pintura, de retrotraerme-nos ao pasado, podemos sinalar, aínda que só for de pasada, a importancia de dúas criadoras nadas, na terminoloxía e clasificación realizada por M^a Luisa Sobrino Manzanares⁶, en torno ao cambio de século: Maruja Mallo e Julia Minguillón. Maruja Mallo, nascida en Viveiro e estreitamente vinculada á renovación vanguardista do Estado Español, amiga de grande parte da intelectualidade da España dos anos vinte e trinta, realizou unha obra variada, xeralmente cun espírito de renovación que en moitos casos se aviciñou, polo seu onirismo ou irracionalismo, a aspectos achegados ao surrealismo. Julia Minguillón, nascida en Lugo, que se revelou, desde as súas primeiras obras importantes, dentro de «un naturalismo académico velado por certa aparencia formal de un poscubismo que se rastrea en Vázquez Díaz», segundo a opinión da devandita historiadora, quen sustén criticamente a valoración de que as imaxes dos cadros de Julia Minguillón, posúen a complexidade da pintura tradicional e ao mesmo tempo o aspecto da modernidade, sendo agradábeis ao espectador, mas evidenciando un predomínio da anécdota e o relato gratuito dunha temática vividamente recognoscíbel, onde os valores do simpático e da identificación son inmediatamente evidentes⁷. Desde outra óptica, M^a Victoria Carballo-Calero Ramos ten sinalado o primitivismo da autora, no senso de identificación co alma do seu pobo ou da figura considerada como símbolo racial, así como o neo-humanismo —a fonda vocación humanizante que latexa na súa obra— e o esquematismo, reforzado por unha certa faceta poscubista ou incluso expresionista en algúns dos seus momentos creativos⁸.

Na longa postguerra destacan, entre outras, María Antonia Dans, con unha pintura de matiz inxenuista e colorista moi vinculada ao mundo tradicional da bisbarra do seu Curtis natio; María Victoria de la Fuente, con un expresionismo impregnado de valores líricos, lumínicos, intimistas e ambientais, que algúns críticos como García Viñó, José Hierro e outros, vincularán en momentos posteriores coa Nova Figuración, sen esquecer algunhas asimilacións procedentes de tendencias abstractivas, nunha pintura de bodegóns, figuras, retratos, mundo familiar...; María Elena Gago, que elaborou unha pintura moi persoal, expresada nunha figuración con tendencia á evocación dun certo realismo, representando interiores, mobílias ou obxectos dentro dun mundo de soedade e nostalxía, impregnado de temporalidade e realizado cunha

5 Véxase o catálogo *II Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, Deputación de A Coruña, 1991.

6 Varios, *Historia del Arte Gallego*, Ed. Alhambra, Madrid, 1982. Páx. 481 e ss.

7 *Idem*, páx. 484.

8 Véxase o vocábulo “Julia Minguillón”, na Gran Enciclopedia Gallega.

persoal e definida técnica puntillista, metódica, demorada, outorgando grande importancia á problemática relacionada coa perspectiva ou o xogo de planos, co espazo e a luz; Mercedes Ruibal, co seu barroquismo peculiar, en ocasións de xenea laxeiriana; Bea Rey, participante nos anos setenta do grupo Sisga, inquieta e polifacética através de variados rexistros, mundos expresivos e temáticas, cos que oscilou, entre outras pulsións, de linguaxes abstractas a versións persoais dentro da Nova Figuración, mantendo sempre un fondo abano de preocupacións humanísticas e pautas creativas de renovación e contemporaneidade; Fina Mantíñán, residente un tempo en París, que exerce a docencia na cidade herculina, e caracteriza-se, para alén das súas especulación no ámbito do collage, por unha pintura dun certo sentido hermético e neo-metafísico...

Observa-se, pois, ao longo da posguerra, sobretudo a medida que a dictadura se debilita, unha maior presenza da muller en canto que criadora, surxindo variadas visións que van do inxenuismo ao primitivo ou ruralizante, de ópticas barrocas a clasicistas ou academizantes, do intimismo ao expresionismo, da Nova Figuración a tímidos atisbos abstractos. Aínda que un dos problemas maiores que vai padecer a arte galega desta época vai ser o seu isolacionismo, unha certa —por veces fonda— desinformación dos feitos máis inxenuos, renovadores e representativos da arte internacional. Isolamento e desinformación que producían un desfase que, se ben através das viaxes ao exterior se lograba aminguar, no ámbito interior condicionava un ambiente de atonía e caréncia fluida de debate, a respecto da sincronía do panorama internacional.

A eclosión dos oitenta

A década dos oitenta nasce en Galiza, no ámbito das artes plásticas, baixo o signo dun acontecemento que vai ter grande transcendencia na evolución e configuración do noso panorama plástico-visual: a aparición, en agosto de 1980, en Baiona, do movemento Atlántica.

Atlántica estivera precedida de outros intentos colectivos de renovación durante a década anterior. Entre outros, podemos nomear o caso dos grupos Sisga, A Carón e Galga de A Coruña, as mostras alternativas da Praza da Princesa en Vigo, e algunhas iniciativas e xérmolos máis ou menos isolados e independentes en cidades como Santiago e Ourense.

No nacemento de Atlántica vai figurar a pintora Menchu Lamas, quen, con Anxel Huete, Antón Patiño e Guillermo Monroy, constituirá o grupo fundacional do movemento e un dos artistas do mesmo que maior proxección acadarán, tendo incluso participado en importantes colectivas estatais e mesmo de difusión internacional da arte española dos anos 80.

Atlántica surxe en Vigo tras teren viaxado a Nova Iorque os devanditos artistas,

quen, co apadriñamento de Román Pereiro, coleccionista vigués aberto ás atitudes máis inxugas da arte do noso tempo, van reunir-se con grande parte dos criadores máis vanguardistas da Galiza do momento, para lanzar o movemento. Atlántica realizou cinco mostras (Baiona, Vigo, Madrid, Salvaterra do Miño e Santiago), constituíndo-se desde os seus inicios nun movemento nutrido de criadores, cunha perspectiva esencialmente xerazonal, aínda que sen prescindir de reivindicar a presenza de algúns artistas máis veteranos, como Reimundo Patiño, Alberto Datas, Lodeiro... Deste xeito, podemos falar en Atlántica de un importante factor xerazonal, mas sobretudo dun intento vanguardizador, de aglutinar estratéxicamente as enerxías máis avanzadas e dinámicas do panorama artístico galego dese momento⁹.

Atlántica, para alén do desexo de renovación vanguardista do panorama artístico e cultural galego, plantexava-se desde a súa orixe unha clara dimensión rexeneracionista, perante un contexto desnortado e escasamente operante (cando non marcadamente provinciano, carente de ambicións e de homologación coa sincronía internacional en moitos casos). Ilustrativo do seu significado e como análise da situación que vivía a arte galega, pode ser a reflexión de Antonio Bonet Correa con motivo de Atlántica-83 no Palacio de Xelmírez, en Compostela:

«Galicia anclada en sus tradiciones seculares, inmersa en una política cultural anacrónica y sin un objetivo definido parecía haber perdido el sentido mágico del arte, era incapaz de conectar con el espíritu de nuestro tiempo, permanecía de espaldas a la historia y se olvidaba de lo mejor de sí misma. Nada trascendente parecía afectarle. Su espíritu permanecía aletargado o al menos adormecido. Hace sólo una década, el arte gallego vagaba en una nebulosa de contradicciones y desatinos. No faltaban buenos artistas, pero su producción no acababa de salir de un provincianismo en el que los mimetismos de lo foráneo ya fuera de moda afeaban unas obras de por sí sobrepasadas. Salvo varias excepciones, lo general era desolador. El recuerdo de los viejos maestros de la vanguardia gallega —Maside, Souto, Colmeiro...— hacía más evidente la penuria del momento»¹⁰.

Atlántica supuxo desde a súa condición ampla e heteroxénea de criadores, unha irrupción xerazonal, un revulsivo, unha certa catarse que rompeu a atonía e caréncia de ambición e de debate no seio da nosa arte. Viña, por outra parte, a retomar unha

9 Outras pintoras que a crítica galega ten destacado en ocasións son, entre outras, a ourensana Carmen R. Legóssima, que se move entre o realismo e o academicismo, cunha temática en boa parte mística e relixiosa, e a compostelana Concha Vázquez, enmarcábel dentro do chamado “primitivismo” galaico, que procura a plasmación “racial” dos tipos e xentes do país, ambas as dúas pertencentes a promoción nada arredor do inicio de século. En canto á época da longa dictadura, a crítica ten sinalado a presenza de personalidades como Eva Lloréns, María e Carmen Formoso, a inxenuista Concha Bonet, Gloria de Llano.

10 Na mostra de Baiona houvo incluso unha importante presenza de Arquitectura, feito que non se producirá nas seguintes mostras. Dentro dese apartado arquitectónico, figuraban proxectos nos que participaban M^a Jesus Blanco Piñeiro (en colaboración con Fernando Blanco) e Rosario Gutiérrez (en proxecto compartido con Celestino García Braña).

dimensión teórica esencial da nosa arte: o atlantismo, quen, nacido en Risco como alternativa fronte ao mediterraneanismo, como opción do Mare Tenebrosum fronte ao Mare Nostrum, vai ser retomado, e matizado, en distintas aportacións, entre as que a presenza de Luis Seoane, Reimundo Patiño e Isaac Díaz Pardo van ser fundamentais, para ser fusionado, nos oitenta, por parte do crítico Xosé Antón Castro, co panorama internacional que tiña no Neo-expresionismo alemán e na Transvanguardia dous referentes fundamentais, sobretudo, a nivel teórico, nas ideas do polémico crítico italiano Bonito Oliva, teorizador da Transvanguardia.

Os criadores de Atlántica amostravan-se, pois, fortemente críticos co pasado da nosa arte. Tan só certos aspectos de Castelao, os homes do Movemento Renovador, e algunhas figuras isoladas do panorama da posguerra, como por exemplo Grandío, Urbano Lugrís e algun outro, eran reivindicados por algun/s dos membros do movemento.

Dentro do contexto de eferescencia —e incluso eclosión— xeral que se viviu non só en Galiza, senón en todo o Estado Español ao longo dos oitenta, caracterizado, entre outros rasgos, pola apertura ao horizonte internacional para intentar a homologación definitiva do noso discurso artístico aos parámetros do momento cultural internacional, así como pola chegada masiva de información, a creación de infra-estrutura e o intento de normalización no plano artístico e cultural, podemos dizer que, cinguindo-nos ao tema que nos ocupa, o da incorporación da muller, non só ao ámbito intrínseco da creación artística, senón ao da dinamización sócio-cultural relacionada co mundo das artes plásticas e visuais, chegou a constituir un rasgo importante da pasada década, en Galiza como no resto do Estado. De tal xeito que podemos comprobar cómo, tanto no ámbito da escultura como no da pintura, no ámbito español en xeral, ou no galego en particular, a presenza da muller, realizando sólidas e trascendentes traxectorias creativas, é un feito incuestionábel. Un caso emblemático podería sé-lo, entre outros, o da escultora Susana Solano, un dos artistas do recente panorama español de máis proxección internacional.

Cinxindo-nos ao caso galego, e á marxe da presenza da muller en ámbitos até datas recentes pouco menos que inéditos, como o do deseño (Lia Santana no deseño gráfico, formando parte do colectivo Re-Visión, Maria Moreira en moda, entre outras...) ou a arquitectura (Pascuala Campos)... é no ámbito da pintura onde se percebe unha maior participación e nivel da muller no ámbito da nosa arte.

Talvez sexa Menchu Lamas, entre as criadoras galegas surxidas da fornada dos oitenta, a que até hoxe ten acadado unha maior proxección artística tanto en Galiza como no Estado, ou incluso en algunhas mostras de carácter internacional. Após uns inicios xa mui inqedos e vanguardistas na cidade de Vigo, através de iniciativas de tipo experimental, poético e conceptual, realizadas en parte nas mostras da Praza da Princesa ou con outros criadores vigueses a remates da década dos setenta, comezou a que podemos considerar a súa traxectoria máis definida a partir da súa participación na mostra de Atlántica en Baiona, en agosto de 1980.

Naquele momento amostrava unha pintura mui conectada coa grande pintura americana da postguerra, fundamentalmente coa lección esencialista, colorista e espacializante de Rothko. Así expresava ela ese fascínio a causa da revelación producida polo artista americano:

«Foi unha revelación en termos de cor. Para min foi a maneira de mirar a cor en masa. Era unha masa de cor ao lado de outra masa de cor, e iso dava unha emoción e un escalofrío. O home non necesitava estar pintado, nen reflexado. Non facía falla. Porque o espectador, cando está mirando esas cores, xa está introducindo a parte humana, está-se producindo a si propio no cadro»¹¹.

Menchu interesou-se tamén pola textura; e desa sensibilidade e desa concepción da cor e da pintura saíron as súas primeiras pezas: cadros nos que case o único que facía era tinxir a tea, sen imprimación, criando formas contundentes: sillas, escaleiras... elementos que eran case un simples pretexto para estruturar a composición e, mormente, para a captación do espazo, factor que devirá sempre esencial no seu mundo plástico.

Se Menchu, que se considera autodidacta, viviu intensamente os anos setenta nun Vigo no que tamén menudeavan, entre outros, os Rompente, con que colaboraron estreitamente ela e o seu home Antón Patiño, ou co músico Enrique Macías, vai asentarse posteriormente o seu estudo, ao longo dos anos oitenta, en Madrid, vivindo toda a dinámica social e cultural da cidade ao longo destes inquietos, apaixonados e —por que non dizé-lo—, tamén un pouco aloucados e confusos anos.

Dentro da súa evolución, seguiu, a ese primeiro momento auroral de inicios dos oitenta, e de xeito inmediato, unha maior densidade na súa pintura, unha maior opacidade, impregnando a tea con máis cor, con formas máis claras e definidas, incorporando, de xeito mui emblemático, elementos figurativos: peixes, paxaros... através dunha obra que seguía a conceder grande importancia ao elemento espacial e á concreción das formas. Pouco a pouco, esas formas, na procura dunha maior síntese, acadaron unha maior pureza xeométrica, pois foron progresivamente simplificando-se. A lua, por exemplo, pasou a ser un círculo ou un semicírculo. A súa obra, pois, de xeito incuestionábel, irá apuntando a unha maior redución de elementos e unha maior contención cromática, nunha evolución sólida, lenta, progresiva e meditada á que non eran alleias as pulsións do minimalismo internacional, mui influente por aquelas datas; ou incluso pautas e matizes procedentes dunha certa lectura neo-conceptual.

A súa pintura vai-se facendo, xa que logo, máis plana. Non é extraño que, cando se realiza a mostra «A toda tela», Menchu, que vai, como algúns outros compañeiros de xerazón entre os que podemos sinalar ao seu compañeiro Antón Patiño, na procura dunha síntese radical, afirme que o que máis lle interesa sexan a cor, as formas e a

¹¹ Bonet Correa, A. *Atlántica-83*, Santiago de Compostela, 1983.

xeometría. Procede-se, xa que logo, a unha «limpeza» da obra, a un falar máis «sotto voce», na procura do difícil lema «menos é máis», é dizer, expresar máis cousas, e máis intesamente, con menos elementos. Sintetizar. Esencializar. Por iso afirmará tamén que a súa pintura vai «cara á soedade e un maior silencio», tentando chegar á serenidade, entendendo esta «como unha das formas máis profundas da sabiduría», e valorando a presenza desa quietude máis como un concepto entendido na súa acepción oriental que na occidental¹².

A obra de Menchu foi camiñando, pois, ao longo dos oitenta, de unha actitude que, aínda que sempre tivo moito de «cosa mentale», foi potenciando cada vez máis esta dimensión consciente e decantada. Durante un tempo foi considerada como pintora emblemática da frescura, a espontaneidade, o dizer directo e rápido, intuitiva e poética, sinxela e vital. Mas hoxendia a súa obra trata de evidenciar algo que poderíamos denominar como unha «frialdade intencionada», polo menos na súa aparencia inmediata; mas detrás desa aparencia alenta un fondo misterio, unha pintura máis complexa e intelectual, reflexionadora do espazo, as formas e os planos. Se a lectura se fai máis difícil e árdua nun principio, logo, tal como evidenciou o crítico Miguel Fernández-Cid, entramos a degostar un mundo que, apesar do seu aparente hermetismo de entrada, fica a posteriori máis cheo de interiores, ambíguas, subtiis, plurais resonancias:

«Sintetizado, y hasta cierto punto endurecido, el ejercicio gana en esa indefinición voluntaria que terminamos por llamar carga poética»¹³.

Hoxendia, a obra de Menchu Lamas segue a profundizar, evolucionando, no seu mundo persoal. A exposición que aínda en días pasados estaba aberta na galería Miguel Marcos de Madrid, dá idea dese mundo tan deus no que, á importante xeometrización do cadro, compre engadir un alento que, se por unha parte é minimalista e neo-conceptual, por outro atinxe tamén certos matices neo-constructivistas e simbólicos, e, en certo xeito, e se metaforicamente entendidos, neo-metafísicos, no sentido da creación dunha certa perplexidade, que aporta un misterio que xa nos metafísicos italianos ou nun mesmo Magritte sentíamos atopar.

A traxectoria de Berta Cáccamo —educada nun ambiente familiar galeguista de alto nivel cultural—, ten sido, até agora, outra das máis brillantes das realizadas polas artistas galegas dos oitenta. Tras uns inicios formativos en Vigo, nos que realizava unha obra centrada tematicamente en mariñas tratadas dun certo xeito surrealizante, con motivos de barcas ou persoaxes que surxían do mar, através de obras de grande soedade con perspectivas mui amplas e ensoñadoras, como avidas dunha nostálxia remota e intemporal, será posteriormente en Barcelona onde, ao longo

12 Declaracións, en entrevista, a Seoane, X. en *Identidade e convulsión*, Edicións do Castro, A Coruña, 1990. Páx. 140 e ss.

13 *Identidade e convulsión*. Páx. 145.

de muitos anos, sustentará os fundamentos dunha sólida formazón e disciplina artísticas, sendo en momentos máis recentes, que chegan até a actualidade, Paris o centro no que ven desenvolvendo o cerne do seu traballo, após a consecución de varias importantes becas de estudo.

A evolución de Berta Cáccamo ten-se caracterizado por un marcado «proceso de eliminación, de limpeza, de busca do esencial»¹⁴. Se nos inicios a súa obra presentava-se carregada de materia, con alusións figurativas, foi alixeirando os seus cadros de ornamentos e efectismos até chegar a unha abstracción de forte carácter sintético. O resultado é unha obra «concisa e compacta, cargada de simbolismo, de carácter estático, reposado, case relixioso»¹⁵.

Através dun intenso proceso na que o elemento reflexivo e intelectual por unha parte, mas por outro un alento marcadamente poético e unha fonda sensibilidade van xogar un papel esencial, Berta Cáccamo —que amosa un grande interese por culturas alternativas ás occidentais e por formas culturais recuadas no tempo— dirixe a súa mirada ao rico, suxerente, poético e misterioso mundo das artes primitivas e das orientais. Esta lectura apaixonada de culturas non europeas, de culturas primitivas de diversos lugares, ou de artes do extremo Oriente, non estará lonxe de aspectos clave do seu proceso nos seus derradeiros anos. A intensa espiritualidade das súas obras, unha evidente dimensión contemplativa, un hálito de misterio e atemporal temporalidade, unha capacidade de síntese, así como unha frescura á que talvez non son alleas certas poéticas orientais através da expresividade da tinta chinesa ou sensacións de aguada, van ser algunhas das claves que a frecuentación dese manancio oriental vai axudar a consolidar na súa obra nos últimos anos.

Da súa frecuentación do mundo oriental virá tamén o feito de Victoria Combalía caracterizar os seus cadros —tras analizar a súa sinxeleza, tendencia á gran escala, condensación de formas primarias e dimensión de obxectos para a contemplación— como unha sorte de enormes mandalas modernos. Precisamente a crítica catalana sinalou a importancia que en certo sentido puideron ter a lección de Miró e de Tàpies na formazón de Berta Cáccamo. Segundo ela, o primeiro axudaria-lle a perfilar as súas formas orgánicas sobre fondos vazios, a consideración da poesía como extraordinariamente vinculada á pintura, a do despoamento de signos superfluos e a procura dunha linguaxe de signos propios, polisémicos e ambíguos. Do segundo tomaría a tendencia ao cromatismo restrinxido, as obras con lonas e sacos, ou a idea da tea en si mesma como elemento plástico.

Mas o mundo de Berta Cáccamo enriquecería-se, para Victoria Combalía, coa «identificación entre gesto (o dibujo) y pintura, la idea de dibujo monumentalizado,

14 Fernández-Cid, M. *Antón Patiño/Menchu Lamas. Últimas obras*. Baiona, Horizonte Atlántico, Baiona, agosto, 1987.

15 Álvarez, C. *De Galicia*, Sala Amadís, Instituto de la Juventud, Madrid, outubro-novembro, 1988.

las formas simplificadas, el aprovechamiento de recursos típicos del informalismo o del expresionismo abstracto, tales como las texturas, los goteamientos, las aguas...»¹⁶

Unha obra, pois, a recente de Berta Cáccamo, que se presenta como unha proposta de silencioso «rumor» para a sensibilidade e a contemplación. Na convulsión e voraxe do mundo en que vivemos, ela fala co que Luis Francisco Pérez, citando a Calasso, denominou «língua adámica»¹⁷, amostrando aos nosos ollos o «rostro do ser». Se nun tempo anterior, a presenza de fondos elementos e estratos simbólicos e sígnicos xogava un grande papel na súa obra, ou as cartografías, hoxendia o mapa plástico e espiritual de Berta Cáccamo sitúa-nos máis ben perante o que Alberto González-Alegre caracterizou como «áreas de silencio y extrañeza», nas que se nos presenta un mundo «decididamente poético, de metáforas abiertas, imágenes de melancolía y extrañeza», que se expresan nunha solución dual: nuns cadros «puede la pintura y en otros manda la idea; los primeros dan detalles sobre el ámbito, son más musicales y, diríamos, escenográficos, en los segundos hay mayor crudeza»¹⁸.

Unha traxectoria, pois, a de Berta Cáccamo, que se alonxou axiña de certos excesos ou mimetismo de moda, que proviñan da interpretación gratuita e meramente lúdica, «vomitiva» e pulsional a que se entregaron moitos dos xoves criadores galegos e españois dos anos oitenta. Este alonxamento, a lucidez desta elección foi en Berta Cáccamo bastante temperá, e así deixa ela propia testemuña desta elección decisiva na construción definitiva do seu mundo persoal:

«Despois deste ano louco (82-83)... criativo e de moitas vivencias, festas, din o cambio, do 84 ao 86, que é a etapa na que conviven na escola o realismo, o novo expresionismo, o minimal, as propostas do espazo: é como unha toma de valores. É cando me plantexo a reflexión. Decato-me do mimetismo. Na miña pintura realizo sempre unha autocrítica constante, e decatei-me de que estaban moi ben a soltura e a desinibición, pero que esa actitude era á vez moi mimética co contexto, sobretudo coa pintura que concibe o cadro como 'unha boa imaxe', non de lectura tranquila, fonda, senón de lectura impactante... Nese momento empecei a albiscar o que pode ser unha obra persoal. Vin que era o único xeito de ser eu e de avanzar. Non se trata dun momento de moita obra, mais ben hai un deter-se, unha crise total, con leituras, meditacións, ver aonde vou... E aí comeza a traslucir-se o que ia ser a miña obra dos tres últimos anos. Intuí que o proceso artístico era lento. Desbotei a action-painting como un método que me resultara profundamente satisfactorio e comprendín que as mellores obras nacen cando se produce unha reflexión a priori, cunha canalización do proceso intelectual e reflexivo cara á obra de arte»¹⁹.

16 Álvarez, C. *Idem*.

17 Combalá, V. *Berta Cáccamo*, Galería Alfonso Alcolea, setembro-outubro, 1990. Barcelona.

18 Pérez, L. F. *A língua adámica*, Baiona. Horizonte atlántico, Baiona (Pontevedra), 1989.

19 González-Alegre, A. *Areas de silencio y extrañeza*, "III Becas de Creación Banesto", Arco 92, Madrid. Páx. 27 e ss.

Ana Mazoy, na opinión de Miguel Fernández-Cid, vive a pintura como un meio para expresar —da forma máis direita posíbel— un estado de ánimo; para captar un instante. Esa rapidez leva-a cara o expresionismo na cor e na súa aplicación:

«Si trabaja sobre grandes superficies, utilizará una pincelada ligera, amplia; si la escala es menor se multiplican las figuras, se insinúan y mezclan con el fondo o entre sí: la confusión frente al efectismo. Respuesta a una situación, imagen de un sentimiento, un estado de ánimo, su pintura es su continuo autorretrato»²⁰.

Ana García Pan, que se ten movido fundamentalmente na zona do Levante, ten realizado, nos anos oitenta, unha pintura dunha fonda vitalidade expresiva, impregnada en ocasións de grande forza cromática. O tamén pintor Luis Caruncho ten realizado unha lograda síntese da súa personalidade, na que, á marxe de contemplar a convivéncia das súas raíces coa vivencialidade do luminismo e o mundo cultural mediterráneo, perfila con nitidez as distintas etapas da súa traxectoria plástica:

«De 1978 y hasta 1985, García Pan se mueve en la posibilidad de cerrar el espacio abstracto. Le preocupa la espacialidad surgida del objeto y la posibilidad de su variación continua. La emoción de lo íntimo anima un lirismo abstracto en el que el color tiene reflejos mágicos en sus entrecruzadas combinaciones. Será ya de 1985 a 1986, cuando dé a conocer su primera gran serie, «La ciudad selvática». Un dinamismo anima la síntesis que constituye cada uno y el conjunto de estos cuadros. Se trata de tender un puente entre lo consciente y lo inconsciente, que es lo que siempre busca. Y es por ello que entre esta «Ciudad» y su última producción, que ejecuta a partir del epígrafe «Suburbios», encontramos en todo momento un aspecto dual».

El universo pictórico de García Pan se hace aparentemente más hermético a primeira vista en «El cementerio marino», serie que lleva a cabo en 1984-1987... en estos cuadros, encontramos un cúmulo de sugerencias que, arrancando de una tridimensionalidad a base de materiales liberos, roza lo escultórico desde la lembranza, la voz última de Galicia en su reciente pasado y de lo mediterráneo en el presente... un primitivismo, o mejor un ansia de lo ancestral, de lo elemental y puro, parece en todo momento animar estas valiosas experiencias.

En el paso siguiente, «Suburbios» (1986-87), los esquemas compositivos parecen ordenarse en una jerarquización personalísima y adquiere efectos cromáticos máis matizados, apoyándose en la percepción visual donde no está ajeno el elemento simbólico. Pero baixo esos parámetros de aparente serenidad hay ese dinamismo que produce la inquietud, la crisis permanente en todo artista a la búsqueda de su expresión máis exacta en cada momento».

Para Caruncho, o protagonismo do obxecto —unha constante na evolución da

20 "Identidade e convulsión". *Op. cit.* Páx. 54.

artista— fai-se aínda máis patente na súa serie «Naturalezas muertas» (1988-89), da que parte a súa produción actual, na que se produce un retorno «al valor de la percepción visual y de igual forma el detenimiento y exaltación de lo simbólico»

Cruz Pérez Rubido, após participar, nos seus inicios, dunha poética fortemente achegada ao expresionismo dos primeiros anos dos 80, foi decantando-se progresivamente cara unha pintura muito máis ponderada, sedimentada e reflexiva, aínda que sen deixar de lado un fondo sentido poético e unha inquedanza por algo mui comun a muitos criadores do noso momento: a intención aberta, pluri-significacional, polisémica da obra. Através de grandes espazos tendentes a unha certa monocromía, perfila unha pintura de grande grosor matérico, na que o espazo e a luz xogan un papel fundamental. Pintura que procura unha difícil simplicidade, desnudando-se de elementos, e practicando unha técnica de acumulación pigmentaria que se enriquece a nivel expresivo coas rasgaduras das figuras ou formas sobre o fondo, coa presenza de signos pintados, con collages diversos (cartón de embalar, lenzo, cobre...) e con masas de grumoso papel traballado a man. Elementos todos que acaban por xerar un relevo, na obra, apuntando certa idea de baixo-relevo, ou, na ocasión das obras enmarcadas en cristal ou cinxidas con tiras de metal, unha dimensión case obxectual que, no caso das táboas, xa é incuestionável.

O vasto espazo, estruturado con trazos simples que se mergullan na aberta, suxerida imensidade en que reverberan ou se mascan os esplendores, grumos, matizes, ritmos, esencia e aparición da materia, amosa-se captado como fragmentos da totalidade, como palabras, anacos do libro infinito e aberto do espazo.

Neste vasto espazo, alternan-se as composicións en estruturas mui variadas que van desde a tensión dinámica, do ritmo vivo e aberto entre os elementos do cadro, até outras máis estáticas que atinxen a dimensión dunha presenza máis emblemática.

O reino da cor é tentado en ocasións pola tendencia á monocromía, como no caso dos brancos cegadores, preñados de esplendor e totalidade; brancos que son como «terra transfigurada», cor celeste e espiritual, luz amorosa, utópica e deslumbrante. Mas tamén o reino das cores ocres e das terras, da gris terrosa, pétreo, da negra das siluetas, do cobre mineral ou apurpurado, dun azul mariño e astral do que Ives Klein habería de gostar.

Hai varias sensacións, imaxes ou lembranzas que poden vir ao máximo perante esta paisaxe sen vexetación na que os signos están preñados cunha simboloxía aural e aberta, que nos retrotrae ao alento do primixénio, ao tacto das orixes, á arqueoloxía do tempo, á imensidade do espazo, sen esquecer a pátria do fósil, a entraña do agachado, o muro da espelunca, a areia primitiva en que fixéron gravados inmemorialmente trazos, signos, emblemas, imaxes: palabras, mensaxes, rastros resgatados do tempo²¹. Talvez por todo isto, e máis recentemente, Vicente Llorca

21 Fernández-Cid, M. "Hacia una nueva figuración gallega", en *Nueva figuración gallega*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985-1986.

evocava, ao contemplar a pintura de Cruz Pérez Rubido, a historia da pintura «como una historia xeolóxica», a actividade da pintura como auténtica mineraloxia²².

Desde hai tempo, a obra de Pamen Pereira ven sendo referenciada, entre outros aspectos, desde lembranzas e suxerencias do mundo da alquimia. Incluso, en todos os variados xéneros e soportos que ten empregado, tamén se ten sinalado nela un certo mundo de evocacións arqueolóxicas: «*Traballando tanto a pintura, como a escultura ou as instalacións, as súas pezas gozan todas elas dun sutil carácter arqueolóxico, de ruínas descubertas ou de paisaxe aínda non alterada polo home. Xeralmente utiliza obxectos non manufacturados ou xa sacados do circuíto de produción, en desuso*»²³.

Pamen Pereira gusta de xogar con oposicións de formas, texturas, materias, cores... profundizando na poética de cada material. Incluso, por veces, ten traballado coa idea de seriación, xogando, en etapas anteriores, cunha dicción que tiña os seus polos extremos no expresionismo e no conceptual.

Nos últimos tempos, Pamen Pereira realiza un achegamento peculiar ao mundo da natureza, partindo de elementos achegados ao mundo da botánica, e outorgando ao mundo e o repertorio simbolóxico un papel fundamental. Romantismo e panteísmo, unidos a un certo misterio do que haberían de gostar os surrealistas e os primitivos, densifican e enriquecen unhas obras nas que destaca a utilización de diversos materiais (follas, graxas, ácidos, pan...), para achegar-nos á visión dun certo «herbolario» que xoga coas ideas do real e o imaxinario, da transcendencia e o natural. As composicións xeralmente son centradas e xoga-se frecuentemente coa idea da simetría e a complementariedade.

Isabel Taboada, que se iniciou no expresionismo, destaca pola súa intensa fruición colorística, por unha peculiar «joie» ou intensidade de comunicar e de vivir, que ten levado a un crítico como Javier Rubio a falar-nos dela como se dun Matisse furioso se tratar, ou a un Miguel Logroño sinalar o feito de Isabel Taboada participar desa actitude pictórica que, desde a perspectiva actual, reconsidera a posición do «fauve», dado o protagonismo que a pintora outorga á cor. O tratamento das formas soe ser extraordinariamente esquemático, sintético, alcanzando coas súas formas un nivel de rotunda comunicabilidade. A súa sensibilidade, a súa frescura e dicción dereita, a súa intensidade comunicativa e plástica foron perfectamente captadas por Laxeiro cando afirmou que posuía «un rico mundo de cores y formas, pintando con su mente llena de alegría, volcándose juguetona sobre una tela, dejando allí su mensaje de grafismo, que sabiamente colorea»²⁴.

Nos anos oitenta tamén se incorporou á nosa pintura Enma Salgueiro, quen apresenta un mundo subxectivo, realizado en composicións informais e abstractas, a xeito de paisaxes que van do xeolóxico, cósmico ou biolóxico ao imaxinario e

22 Seoane, X. Catálogo da Exposición en Galería Soloarte, A Coruña, 1990.

23 Llorca, V. *Cruz Pérez Rubido: la historia natural*, Galería Afinsa-Almirante, Madrid, xuño-xulio, 1991.

24 Alvarez, C. *Idem*.

anímico, através dunha pintura mui matérica e magmática realizada de xeito apaixonado, comunicativo, visceral.

Maika Nóvoa, residente en Compostela, destaca polo emprego dunha certa figuración através do tratamento de —antes— rostros enmarcados no seu propio perfil²⁵, ou frontais, ou —máis recentemente— figuras, xeralmente femininas, en ámbitos atmosféricos e inconcretos, que por veces se desrealizan acadando ámbitos de irrealidade, ou incluso, en algunhas ocasións, dun certo onirismo ou mesmo surrealidade, como na obra «Réquiem por la infancia». O espacio ten sido valorado como «evanescente e denso», através dunha atmósfera desvaída²⁶.

Unha pintora dificilmente clasificável, e que se deu a coñecer fundamentalmente nestes anos, é a santiaguesa Dolores Padín, da que a historiadora M^a Luisa Sobrino Manzanares ten destacado a sólida formazón técnica, a influencia da súa estadia en Italia co que implicou de coñecimento directo do mundo clásico e da cultura do Renacemento, o intimismo e o sentido poético. A pintora, que se basea moito no mundo da mitoloxía ou da literatura, recriados polo ensoño e a lembranza, traballa ricas gradacións de cor, veladuras e transparencias coas que suxire ámbitos e formas, luzes e sombras, para dar-nos outra dimensión do real, que pertence ao mundo da fantasía, do poético e do racionalmente inexplicável²⁷.

Entre outras pintoras que están a iniciar nos últimos tempos unha traxectoria que pode ser firme e sólida no futuro son María de Felipe e Rosalía Pazo, entre outras. Nos últimos tempos, esta presenza da muller na nosa arte parece ser numericamente máis importante. Así, na exposición «Novísimos», figuraban, entre outras: Loreto Blanco Salgueiro, M^a Luisa Candal, Haydee Estévez, M^a do Carme Franco, Montse Gay, Monserrat Gutiérrez, Eva Hernández, M^a Dolores López, María Sabela Méndez, Uqui Permy, Femi Roderó, Digna Sánchez, Rosa Vázquez...²⁸.

Un panorama, pois, moito máis rico que en momentos anteriores da nosa tradición, que, se por unha parte amosa, a nivel creativo, distintos niveis e rexistros estéticos, conceptuais e expresivos, por outra, no aspecto concreto que se refire á entrada progresiva da muller como suxeito de creación artística, evidencia unha progresiva, louvável e desexábel normalización.

25 Laxeiro, en Catálogo da exposición de Isabel Taboada no Concello de A Coruña, xullo, 1987.

26 Castro, X. A. e Tiberghin, K. «Maika Nóvoa», Xunta de Galicia, Casa da Parra, 1988.

27 Castro, X. A. e Tiberghin, K. *Idem*.

28 Sobrino Manzanares, M^a L. Vocabulo «Dolores Padín», na *Gran Enciclopedia Galega*.

29 Nos últimos tempos, novas presenzas seguen a surxir. Sobre a maioría compre aínda agardar un tempo para valorar se a súa traxectoria plástica ha de acadar unha auténtica trascendencia ou se se trata dunha obra non susceptible de fondo interese. Entre outras, podemos sinalar a da tamén escritora e escultora Ánxeles Penas; a inquieta María Ruido, que, se unhas veces está achegada na súa poética a certa representación vinculada a Cruz Pérez Rubido, outras veces afonda nunha pintura máis culturalista, na que a citación, o collage, a referencia historicista ou textual xogan en composicións de densidade aurática e poética; Elisa Flores; Marisa Areal; Rosalía Dans; Dolores García Saavedra; Carmen Hermo; Marta Iglesias; Carmen Domínguez...

SEXUALIDADE E PSICANALISE: APROXIMAÇÃO PSICOLÓGICA À MULHER GALEGA

CIPRIANO LUÍS JIMÉNEZ CASAS

Psiquiatra-Psicanalista. Vigo

A importância dos “factores sexuais” na origem das neuroses é observada por S. Freud através dos seus históricos clínicos. Estes feitos leváram-no a uma ampla e difícil investigação sobre o “problema da sexualidade”.

As suas primeiras focagens, a começos da década de 1890, partiam de premissas fisiológicas e químicas mas cinco ou seis anos depois, Freud dá-lhe ao tema um enfoque mais psicológico.

Freud tinha fundadas suspeitas de que os factores causantes da HISTERIA como efecto traumático da SEDUCÇÃO SEXUAL.

Nos anos anteriores a 1897, a sexualidade infantil considerava-se como um “factor latente” capaz de sair à luz, com resultados catastróficos, unicamente mediante a intervenção de um adulto (“a sedução de um adulto”). Mas nesse mesmo ano 1897, Freud ve-se obrigado a abandonar a sua “teoria da sedução”, através do descobrimento do “Complexo de Edipo” na sua “autoanálise”, que o leva inevitavelmente a advertir que nos nenos mais pequenos operavam normalmente “impulsos sexuais” sem nenhuma necessidade de estimulação externa. Deste jeito, Freud (1988) contava já com suficientes dados e material para dar a conhecer a que seria a sua *Teoria sobre a sexualidade* (comentava-lho assim a Fliess em Outubro de 1899, “Umha teoria sobre a sexualidade pode moi bem ser a sucessora imediata do livro dos sonhos”). Sem embargo, Freud tardaria quase 5 anos em publicar os *Tres ensaios sobre teoria sexual* (1905), texto que sem a menor dúvida é o mais original e inovador que junto a *Interpretação dos sonhos*, constituem as contributos mais lúcidas e transcendentales de Freud ao conhecimento do ser humano.

“Se os homes soubessem —di Freud no seu prólogo à quarta edição de 1920— aprender da observação directa dos nenos, estes três ensaios, bem poderiam nom ter sido escritos”.

Os tres *Ensaio sobre teoria sexual*, é constantemente revisada e modificada, com agregados que ainda conservam e se cingem ao plano original, permitem significar, evolucionar e enriquecer a Teoria sexual na Psicanálise.

Mas, de que forma se conecta a Histeria com a sexualidade? Justamente desta conexão surge a Psicanálise e som três pessoas as chaves deste revolucionário descobrimento psicológico: “Anna O.” (Bertha Pappenheim), Breuer e Sigmund Freud.

O caso “Anna O.”, “a célula germinal de toda a psicanálise”, em palavras de Breuer, é o encontro entre uma mulher excepcional e um excelente clínico.

Uma das razões de que Anna O. fosse uma paciente tão exemplar residia em que ela mesma realizou grande parte do trabalho imaginativo. Em vista da importância que Freud aprendeu a atribuir-lhe a capacidade do analista para escutar é coerente com uma paciente contribuir a construção da teoria psicanalítica tanto como o terapeuta.

Foi Anna O., pois, quem realizou descobrimentos transcendentais e seria Freud e não Breuer quem iria cultivá-los laboriosamente até obter deles uma colheita rica e insuspeitada.

Bertha Pappenheim (Anna O.) não só era inteligente, mas também sumamente atractiva pelo seu físico e pela sua personalidade. Nascida e educada em Viena, Bertha conservou a graça, o encanto e o humor típicos dos vienenses. Pouco antes de morrer compuz cinco notas necrológicas dedicadas a ela mesma, de intenção humorística, para outros tantos jornais. Quando tinha 30 anos, converteu-se na primeira assistente social alemã e uma das primeiras do mundo. A ela deve-se a criação de um jornal e vários institutos em que impartia o ensino da sua profissão. Bertha Pappenheim consagrou a maior parte da sua vida a benefício da mulher e à causa da sua emancipação, mas foi também muito o que fizo pela infância. Entre as suas proezas contam várias expedições a Rússia, Polónia e Rumania, realizadas para rescatar os nenos que ficaram orfos de “pogroms” (movimento antissemita, algumas vezes fomentado pelas autoridades zaristas, acompanhado de pilhagens e matanças). Permaneceu solteira e muito devota de Deus.

Desde Dezembro de 1880 até junho de 1882 (durante ano e meio), Breuer tratou a essa interessante histeria e foi em Novembro de 1882 que por primeira vez Breuer comenta o caso a Freud.

Em 1880, quando Anna O. caiu enferma tinha 21 anos, e apresentava todo um conjunto de sintomas: parálise, perturbações da vista e da fala, incapacidade para alimentar-se e uma penosa tosse nervosa, que foi o sintoma pelo qual foi chamado Breuer a atendê-la.

A princípios de 1881 a sua sintomatologia fizo-se ainda mais extravagante, com lacunas mentais, episódios de sonolência prolongados e distímias e alucinações com

serpentes negras. Breuer visitava-a a diário, pola noite, enquanto ela se atopava num estado de hipnose autoprovocada.

As conversas que mantinha com J. Breuer aliviavam-na temporalmente dos seus sintomas. Anna O. encontrou umha expressom leda para designar esse procedimento ao que chamou “curaçom pola palavra” ou “pola conversa” (Talking cure) ou com humor “limpeza da chaminé” (Chimney sweeping).

O método resultou ser “catártico”, pois espertou importantes recordos e produziu poderosas emoçoms que a paciente nom queria recordar ou expressar com a sua personalidade normal.

Baixo o efeto da hipnose que Breuer exercia sobre Anna O., ela podia seguir a pista de cada um dos seus sintomas, por turno, até chegar à situaçom que o provocara durante a enfermidade do seu pai.

Ao descrever a Anna O., em 1895, Breuer observou como de passada, que “suprimira umha grande quantidade de detalhes sumamente interessantes”. O que acontecia era que umha cousa era reconhecer os sintomas de conversom histéricos como resposta significativa a traumas particulares e outra mui distinta era admitir que a origem última da histeria e algumas das suas manifestaçoms mais evidentes eram de natureza sexual. “Confesso —escreveu Breuer mais tarde— que nom gosto de submergir-me na sexualidade, nem na teoria nem na prática”.

Toda a história de Anna O., a que Freud aludiu aqui e ali com frases veladas, era um teatro ERÓTICO extremadamente desconcertante para Breuer. Este desenvolveu com a sua paciente Anna O. o que hoje chamaríamos umha poderosa “Ccontratransferência”.

Em junho de 1882 Breuer anotou como conclusom que todos os sintomas de Anna O. desapareceram. Sem Embargo, a realidade tal como em 1932 lhe relata Freud a Stefan Zweig é mui distinta “a noite do dia em que todos os sintomas quedaron baixo control, chamarom-no para que a vira mais umha vez; encontrou-na confundida e retorcendo-se con dores abdominais. Quando lhe perguntarom que lhe passava, respondeu: “... agora vem o neno do doctor B...”. Anna O. estava sentindo as dores de um falso parto histérico (pseudociese), culminaçom lógica de um embaraço imaginário iniciado em resposta à atençom médica de Breuer. Haveria que fazer um inciso, neste momento, para lembrar que a primeira ocupaçom de Bertha Pappenheim como assistente social em 1890, consistiu em desempenhar-se como “nai” num orfanato. Mais adiante (8 de Abril de 1922) escreveu, sen embargo: “Se hai justiça na outra vida, serám as mulheres as que fagam as leis e o ter e criar os filhos correrá pór conta dos homes”.

Frente a esta situaçom, sumamente violenta, Breuer conseguiu calmá-la hipnotizando-a e banhado num frio suor, abandonou a casa. Ao dia seguinte foi-se com a sua mulher a Venécia, onde passarom umha segunda lua de mel, e a consequência da

qual foi o nascimento de umha filha, Dora, que curiosamente concebida em circunstâncias tam especiais suicidaria-se sesenta anos mais tarde, na cidade de Nova Iorque.

O caso e Anna O. fijo mais por dividir a Freud e Breuer que por uni-los. Curiosamente Breuer non negava a influência dos “conflitos sexuais” no trastorno neurótico, mas parece que Anna O. com os seus atractivos juvenis, com o seu encantador desamparo, e com o seu mesmo nome Bertha (assim se chamava a nai de Breuer, morta quando el tinha só 3 anos), despertou nel todos os anseios edípicos adormecidos. A ambivalência de Breuer a respeito da admisom das teorias sexuais de Freud era tal, que até num discurso ante a sociedade vienesa de médicos apresentou-se como um partidário convertido da “etiologia sexual” das neuroses. Quando Freud lhe agradeceu este feito em privado, Breuer destruiu o seu prazer ao responder-lhe: “Apesar de todo nom o creio”. A retracção desconcertou a Freud, escrevendo-lhe ao seu amigo Fliess “Entendes isto?”.

Tanto Charcot como Breuer, duas personalidades de peso na formação de Freud, reconheciam a conexom da “sexualidade com a hístéria”, mas nom permitiam que tal reconhecimento passara nem às ideias nem à prática clínica.

A conexom da hístéria com a sexualidade supom o nascimento da psicanálise. Mas a psicanálise nasce também separando a nefermidade psíquico sexo biológico ou se vocês querem negando a relação da hístéria e o útero.

Como todos e todas vocês sabem a palavra HISTÉRIA provém do termo grego “Hysteron” que quere dizer útero, polo que a enfermidade excluía o sexo masculino.

Quando Freud le o seu trabalho *Hístéria no home* (1886) na Sociedade Médica de Viena, nom só foi increpado senom que a frialdade e rechaço que as altas autoridades faziam das suas inovações supujérom a exclusom do laboratório de Anatomia do Cérebro, e nom tendo lugar onde dar as suas conferências, retirou-se da vida académica deixando de assitir às instituições denominadas curiosamente “científicas”.

A investigação freudiana sobre a sexualidade delimita, pois, um campo onde o sexo ficará ilhado do saber, e, neste senso, o campo da psicanálise é distinto ao do Saber de todos os dias sobre o Sexo: nom porque o psicanalista sabe mais, senom porque separa o Sexo do Saber. Se os sexólogos tivessem razom, a psicanálise nom existiria, pois nom haveria histéricos, nem obsessivos, nem fóbicos. Se a sexualidade tem que ser reprimida, como nos mostrou Freud, a culpa nom reside na sexualidade mesma, senom no que a sexualidade contém de enigmático. Quando se reprime é porque nom se quere saber nada de algo que exige ser reconhecido. Agora bem, o que aqui exige ser reconhecido é que nom hai saber... unido ao Sexo (Masotta).

Na obra *Tres ensaios sobre teoria sexual* (1905) Freud comenta que hai umha concepção vulgar sobre a sexualidade que consiste em crer que a sexualidade nom existe na vida infantil... e que só se determina na vida adulta. Assim, o sujeito buscará

um objecto e a realização de um acto, o acto sexual. Um objecto e um fim, o coito. Velaí em resumo todo o saber vulgar sobre a sexualidade: todo o saber pre-freudiano ou nom- freudiano sobre a sexualidade. Mas Freud mostra-nos que nom é certo que durante a vida infantil nom exista sexualidade e com a relação que une ao sujeito aos seus objectos sexuais nom é tam forte e mesmamente que o fim buscado pode ser outro e bem distinto do coito normal. Começa assim esse maravilhoso capítulo de Freud sobre as “perversões sexuais” outorgando-lhes racionalidade no discurso analítico e surgindo assim o concepto de PULSOM (Trieb) “concepto limite entre o psíquico e o somático” (forças ou seres míticos) e de que nom existe umha relação de determinação da pulsom ao seu objecto (“a pulsom nom tem objecto”). O objecto da pulsom pode ser um objecto fantasiado e mesmo um objecto parcial. Assim poderíamos já perguntar-nos que entendemos por “relações sexuais” e que sabemos sobre este novo concepto freudiano da pulsom sem objecto, ou dito de outra maneira, a pulsom nom facilita a determinação do objecto, nem hai saber do objecto que a pulsom poderia determinar. Pensem vocês por exemplo, no FETICHISMO: “Por que um objecto, às vezes um trapo suxo, e inclusive oloroso, pode ser preferido a umha pessoa do sexo oposto? Como existem pessoas que se arranjam melhor com trapos que com pessoas? Como hai pessoas que podem alcançar o orgasmo com um trapo, um objecto suxo, sempre e quando tal objecto cumpra determinadas condições? “Efectivamente nom hai saber unido ao sexo”.

Assim a *pulsom* junto com o *inconsciente freudiano* e a *transferência* constituem os tres grandes pilares através dos quais a psicanálise se constitue como tal.

E como manifestação da pulsom, no seu aspecto mais psicológico, LIBIDO, e a manifestação dinâmica na vida psíquica da pulsom sexual.

Em mais de umha ocasiom fum requerido, certamente pola minha condição de psiquiatra-psicanalista, a que expujesse ou fizesse umha análise das características ou comportamentos psicológicos dos galegos (hoje aqui, para este Simpósio, da mulher galega). Esta demanda quase sempre vinha precedida ou fazia referência a situações conflitivas, tanto a níveis associativos e institucionais como culturais ou sócio-políticos. Quando nom se tenhem as respostas oportunas para analisar um feito, umha circunstância, e se esta é política muito mais, sempre se solicita o concurso psicológico, tanto para explicar como inclusive para desqualificar tal ou qual actuação ou decisom.

Tenho que reconhecer que a minha resposta diante destas sugestões sempre foi meditadamente de rejeitamento por aquilo da deformação profissional, embora nos meus adentros ficasse sempre incómodo e com ganas de, por quen nom, fazer algum tipo de contributo que, quando menos, supujesse motivo de polémica. Quando este tema aparece: Como é a mulher galega? Como é o home galego? Como somos os galegos? Que é o que maiormente nos caracteriza? Quais som os traços que melhor definem a nossa personalidade? Qual a nossa memória de comprender o mundo?

Mália nom ser nada bom psiquiatrar ou psicologizar a vida das mulheres ou

dos homes, pois já a vida é por si própria suficientemente complicada, algum esforço haveria que realizar. E sabem o que eu penso ao respeito? Que “as melhores fontes para saber como som e como pensam as mulheres galegas” é tratar de meter-se a fundo na sua própria obra. Som as escritoras galegas as que estão em condições e melhor reflectem e definem a sua mentalidade e psicologia. Eu penso que a psicologia, e por extensom falar da psicologia da mulher galega, é demasiado sério como para deixá-lo só em maos de psiquiatras ou psicanalistas.

Por fortuna contamos na nossa terra com escritoras, e, se nos achegamos paseninhamente à sua obra, som elas as que melhor definem consciente ou inconscientemente a evoluçom da sua própria personalidade. Com efeito, tal como di Virgínia Woolf: “Seria umha terrível mágoa que as mulheres escrevessem como os homes, ou vivessem como os homes, ou se parecessem fisicamente aos homes, porque dous sexos som já poucos, dada a vastedade e variedade do mundo”.

Eu gostaria, se mo permitem, fazer, ainda que seja de passada, mençom do que para mim foi e segue a ser o melhor psicólogo do nosso povo, Castela:

“Nom é possível —comenta— negar a diferenciaçom psicológica de Galiza. Abondaria, para demonstrá-lo, com citar aldrages que os clássicos castelhanos nos dirigírom, em verso e prosa, por considerar-nos diferentes e nom assimiláveis; como bastaria lembrar esse afám, inconscientemente separador, dos que nos chamam “¡Galegos!” —com sorna— por crerem que sendo diferentes somos contrários a eles. Esses aldrages tenhem umha explicaçom: os imperialistas ou centralistas, quando atopam com a ressitência espiritual de um povo submetido, confundem a “dureça para deixar-se assimilar” com “dureça para assimilar”. Assim, os ingleses aldrajam aos escoceses; os franceses aos bretons; os castelhanos aos galegos. E todos essas aldrages nom som mais que um reconhecimento tácito do “carácter nacional” que nom se deixa exterminar.

A Nossa Terra diferente cria hábitos peculiares de vida, que se manifestam em cada época baixo formas autóctones de cultura. Velaí estão os monumentos pré-históricos de Galiza, que amostram características diferenciais. E na galeguíssima cultura dos castros e citánias aparece um arte requintado e próprio, com símbolos religiosos que fam supor a existência de cultos peculiares e comuns a toda Galiza...”

“O signo diferencial da psicologia galega está principalmente na SAUDADE. Esta palavra é conhecida dos espanhóis, mas só nós sabemos o que significa.

Velaí, em resumo, as diferenças culturais que podem apreciar-se: Lírica contra épica; moineira contra jota; gaita contra guitarra; cruzeiro contra picota; intuiçom contra lógica...”

Recomendo-lhes o livro de Carmen Blanco *Literatura galega de muller*. Nel atoparám umha análise a modo de percorrido do que pensárom e escrevêrom tantas e tantas mulheres galegas que consciente ou inconscientemente nos fornecem traços psicológicos.

Por respecto à mulher galega (a todas vocês, às companheiras que me acompanham nesta mesa), disculparám-me de nom contribuir com nada à segunda parte desta ponência” aproximación psicológica à mulher galega. Por umha razom simples: além de ser umha tarefa arriscada, francamente nom me sinto competente.

Sem embargo, quero lembrar aqui a contribuiçom de todas as escritoras e poetas galegas, desde Rosalia de Castro, Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán e Francisca Herrera Garrido até Pilar Pallarés, Xela Arias, Ana Romaní, Pilar Cebreiro ou Luísa Castro, passando polas aportaçons de M^a Xosé Queizán, Teresa Barro, Ursula Heinze, María Mariño Carou, Anne Marie Morris, Pura Vázquez, Luz Pozo Garza, María do Carme Kruckenberg, María Manuela Couto Viana, Xohana Torres, María Barbeito Cerviño, Sofía Casanova, M^a Luz Morales, edelmira Cacheda Otero, Dora Vázquez, Emilia Estévez Villaverde, Anisia Miranda, Helena Villar Janeiro, María Victoria Moreno Márquez, Palmira G. Boullosa, Kristina Berg, Ana M^a Fernández, Concha Blanco, Carme López Taboada, Sabela Alvarez Núñez, María G. Yáñez, Daría Vilariño Pintos, Engracia Vidal Estévez, Isaura Varela González, Avelina Valladares Núñez, Xoaquina Trillo Sánchez, M^a Inés Touza Rodríguez, Clara Torres Martínez, Mercedes Suárez Pazos, Lidia Soutullo Garrido, Inma A. Souto, Margarita Soto Viso, M^a Rosario Soto Arias, Teresa Soeiro, María Silgar, Victoria Seixas Suárez, Dorothe Schubarth, Pencha Santasmarinas Raposo, Teresa Sánchez Mozo, M^a do Carme Sánchez Carreras, Carmen San León Martín, Dolores del Río e Sánchez Granados, Xosefa Rey Castiñeiras, Rosa Ramonel Goyanes, Ketty Quintana Lacaci, Carmen Prieto Rouco, Maruxa Pino Piñeiro, Amparo Pérez Pena, Carmen Pena, Cristina Pedrosa Rúa, Chus Pazo, Dolores parga Serrano, Carmen Parada, Carmen Panero, M^a Teresa Otero Sande, Sabela Núñez, Isabel Miramontes Nieto, Purificación Mayobre Rodríguez, Dolores Mariño Veiras, M^a do Pilar Lorenzo Rivas, Aurea Lorenzo Abeijón, Sara Lorenzana Couto, Xosefina López de Serantes, Pilar López Rodríguez, M^a Sol López Martínez, Paz López Facal, Adela Leiro, Paz Lamela Vilariño, Natalia Lemos Vázquez, Valentina Iago Valladares, M^a José Justo Martín, Xoana Teresa Juega López, Helena Villar, M^a do Pilar Allegue, Cristina Amenedo, Pilar Antelo, Begoña Bas López, Antía Cal Vázquez, Filomena Dato Muruais, Catherine Davies, Herminia Fariña Cobián, M^a Victoria Fernández España e Fernández Latorre, Elsa Fernández, Olga Gallego Domínguez, Pilar García Negro, M^a do Carme García Rodríguez, Xosefa Goldar, Matilde González, Aracéli Herrero Figueroa, Margarida Ledo Andiñón, María Pura Lorenzana Prado, Aurora Marco López, Marina Mayoral, M^a Victoria Moreno Márquez, M^a Camino Noia Campos, M^a do Carmen Pallarés Méndez, Anxeles Penas García, M^a Xosé Porteiro, M^a do Carmen Ríos Panisse, M^a Xosé Rodríguez Galdo, Ana M^a Romero, Martine Roux, M^a Luísa Sobrino, Pilar Vázquez Cuesta, Ana Antonio, Nicolasa Añón, Ana Arcilla, Dolores Balseiro, Dorotea Bárcena, Maruxa Barrio, Celia Besteiro, Carmen Blanco, M^a dos Anxeles Borreguero, M^a Mercedes Brea, María Campo, Carmen Caneda, M^a do Carme Carro, Raquel Casal, M^a Luz Casal, Luísa Castro, Marisa Castro, Violeta Castro, Tereixa Castro,

Isabel de Castro, Clara Corral, Mercedes Creo, Luísa Crestar, M^a Otilia Docampo, Eulalia Eiroa, M^a do Carmo Henríquez, Matilde Felpeto, Concepción Fernández, M^a Mercedes Fernández Dans, Maruxa Fernández, M^a Xosé Fernández Jiménez, Dolores Fernández Quintas, Adela Figueroa, Teresa García Martín, M^a do Carme García Pereiro, María García Paz, Carmen de Xesús García Pereira, Anxeles garcía Sumay, Marta García Yáñez, Dolores González Lorenzo, M^a do Carmen Guisán, Nieves Herrero, Carme Hermida.



A MULLER NA TRAMA EDÍPICA, DENTRO DO TEATRO DE ÁLVARO CUNQUEIRO

ANXO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

Universidade de Santiago

O presente traballo inscíbese na pretensión de facer lectura filosófica da obra de Alvaro Cunqueiro, convencidos de que este labor é factible e mesmo a súa realización inaprazable.

En Alvaro Cunqueiro non hai, claro, unha teoría foilosófica nin, menos aínda, un *sistema*, ó modo do acostumado nos autores que integran á nómina dos oficialmente filósofos. Pero hai na súa literatura un evidente *posicionamento filosófico*; non é a posición filosófica implícita e máis ou menos inintencionadamente asumida e reflexada, operante na obra de moitos grandes escritores; trátase, no caso de Cunqueiro, dun posicionamento filosófico explícito, deliberadamente proxectado e levado á súa obra, como elemento fundamental dunha declarada *vontade predicativa* acerca do ser humano, da vida, do mundo e da realidade en xeral.

Hai un *ensaísmo latente* na súa narrativa, na súa obra poética e no seu teatro e, de man del, comparece nesta literatura unha filosofía do ser, do non ser, do devir ontoxerador da realidade, da persoa e a súa posición no curso dese devir, da vida, da morte, do amor, dos valores..., e, por suposto, da cultura; do que resulta da capacidade *ensoñadora*, que fai do ser humano un elemento esencial no proceso da cosmoxénese.

A este ensaísmo de fondo fai referencia explícita A. Cunqueiro en ocasións en que diferencia e demarca con claridade o que, por un lado, é fondo conceptual filosófico e, por outro, o que constitúe, propiamente, a linguaxe literaria (argumental e temática) na que aquel se expresa. Lémbrese, por exemplo, dentro do prólogo a *O incerto señor Don Hamlet*:

— ¿Pode un home, ó mesmo tempo, ser e non ser? ¿Cantos homes son precisos, no escuro, para facer, na luz, un só home verdadeiro?

Esta é a cuestión, a caguña, o nó. Aquí fago eu falar a Hamlet, príncipe real de Dinamarca. Aquí fago falar ó home¹.

Hai unha cuestión de índole evidentemente filosófica, desde mesmo a súa

¹ Cunqueiro, A., *O incerto señor Don Hamlet*, Ob. Com., I, Galaxia, 1980. px.187.

formulación: o problema do ser e non ser, e o da súa composibilidade; é un problema que atravesa a historia da filosofía, desde Heráclito ata, polo menos, J. P. Sartre. E outro tanto acontece co problema da configuración, monística ou plural, da personalidade.

Á hora de entrar nese problema e tentar de resolvelo (e con ese explícito propósito) faise *falar a Hamlet*; ou, por mellor dicilo, faise falar, a través de Hamlet, *ó home*. É o ser humano, a *hominidade xenérica*, quen vai ser espremida, nun intento de que se faga luz sobre o problema antropolóxico da configuración da personalidade e o problema (metafísico) da composibilidade de ser e non ser, dentro desa personalidade. Con vistas a esta finalidade de fondo ata podería dicirse que a problemática propiamente hamletiana reveste carácter máis ben instrumental:

...(prefiro) para a miña pregunta e para a miña resposta o vello nome, a antiga escena, a un nome e unha escena tirados do meu maxín. Axeito agora en Hamlet... as miñas teimas...².

Hai unhas *teimas* cunquerianas, unha *pregunta* e unha *resposta*, cargadas de filosofía en senso propio, que aquí se expresan a través de Hamlet (*o vello nome e a vella escena*), como poderían expresarse a través doutra montaxe argumental e temática, que Cunqueiro podería *tirar* moi ben do seu fecundo maxín. E hai consciencia clara de que o home Hamlet, con toda a súa rica problemática específica, é máis medio que, neste caso, fin:

*Non refago, non modernizo, non dilucido o mito Hamlet*³.

En consecuencia con este feito, a nosa lectura filosófica pretende proceder desde *o nivel argumental*, que é, se a expresión vale, o máis superficial, o de máis inmediato contacto, e, a través de chanzos temáticos cada vez máis profundos, chegar *ó nivel existencial*, nunha das súas dimensións máis significativas: a do amor, sempre drama, en Cunqueiro, (e mesmo, ás veces, traxedia) e, en todo caso, a realidade na que o ser humano mellor se expresa.

Pero o ser humano non é instancia suprema, nin última sequera, dentro da realidade; el é “episodio” dentro do amplo panorama do ser. Por iso a realidade humana só se explica (no grao e medida en que a explicación cabe) desde as grandes propiedades da realidade sen máis: o ser humano pode, ó mesmo tempo, ser e non ser, por que a realidade, na súa radical configuración entitativa e dinámica, é ser e non ser. O cal remítenos *ó nivel metafísico*. A realidade cunqueiriana (a realidade segundo Cunqueiro) ten carácter procesual; é *devir*. E este devir, do mesmo xeito que interpretaba xa Heráclito de Éfeso, é o resultado da coimplicación óptica e funcional do ser e non ser, da vida e da morte, a construción e a destrución, nun *fieri* sen fin,

² *Ibidem*, px.187.

³ *Ibidem*, px.188.

que nin na súa inabarcable totalidade, nin en ningún dos seus momentos ou “lances” podería ser apreixado en relato compacto, completo, pechado. Encora-la auga sería mata-lo río.

Heráclito dicía:

Non podes entrar dúas veces no mesmo río.

E di Cunqueiro:

Botas un lirio no río e vaise con ondas que nunca máis voltas ver⁴

Polo que respecta á problemática específica da muller, que é, na ocasión presente, a determinante do enfoque que se lle dá o tema, teremos ocasión de constatar que é materia que comparece abondosamente no *plano argumental*, pero que se nos vai pronto das mans na medida que nos remontamos ós *niveis temáticos* (aínda no caso do amor, tema en que a diferenza de tratamento, no que respecta á muller e no que o varón corresponde, ven sendo habitual); o tema *muller* desaparecerá por completo ó chegarmos ó *nivel existencial*, onde, claro, xa non hai home ou muller: hai só *a condición humana*, por igual compartida; e, por último, o tema non asoma sequera no nivel metafísico, onde xa non queda ren que non sexa o ser, e dicir: o ser e non ser, o devir cosmoxenético, no que o ser humano o mesmo se salva e se perde, compartindo un universal destino.

Polo que respeta ó plano argumental ou da anécdota, e conveniente reparar, xa desde agora, en dous significativos feitos:

En primeiro lugar, cómpre constatar que a muller, en Cunqueiro, os grandes personaxes femeninos, os protagonismos femeninos propiamente ditos, danse na obra dramática. E os dramas de A. Cunqueiro xiran, en estricte uniformidade temática, arredor do problema do amor. Isto é, ó noso respecto, significativo: o protagonismo feminino, en Alvaro Cunqueiro, restrínxese ó ámbito argumental de temática amorosa. E, neste senso, hai que recoñecer que A. Cunqueiro, coas súas luces é as súas sombras, é fillo dunha peculiar circunstancia cultural.

Pero compre consignar tamén, en segundo lugar, que dentro da problemática amorosa, non se aprecian diferencias nos niveis de dependencia afectiva e emocional entre as protagonistas femeninas e os masculinos; o cal quere dicir que hai, en esencia, unha única forma de vivencia-lo amor, común, así, a mulleres e a varóns.

Non é máis emocionalmente dependente Dona Inés de Valverde que o é o príncipe Hamlet, buscando seguridade afectiva na nai e amante, máis alá aínda da morte dela e da propia morte. É emocionalmente dependente Ofelia, e así se nos mostra, pero éo tamén o propio rei Halmar, que ha suplicar da Gerda-Colombina que poña “a súa man na caluga de El rei de Dinamarca e escoite como bate o seu corazón”. Tan emocionalmente dependente e menesterosa aparece a infanta Urraca,

⁴ *Ibidem*, px.228.

namorada de seu irmán Afonso, como o é tamén o traidor Belido Dolfos, que acepta pasar por representar a Afonso na cama da súa irmá, na ilusionada espera de que ela un día esquezna, ó cabo, ó representado e se centre integramente no representante. Tan emocionalmente dependente é Xulieta como o é Romeo, quen na súa desesperada insatisfacción e agarda di aquilo, tan patético, e que un non sabe se ha de ser tomado como rebeldía, de corte unamuniano, contra o autor literario, ou como blasfemia contra o Credor:

*Quen fai no escuro tales vasos coma nós, Xulieta, debía de coidarse mellor do viño con que nos enche*⁵.

Cando nos traslademos, desde o plano argumental ó propiamente temático teremos ocasión de constatar que este indiscriminante tratamento segue a darse. E así sucede, por exemplo, que a *instintividade erótico-temática*, de corte freudiano, que penetra en escena de man de Edipo (dos Edipos masculinos e dos Edipos femeninos) aparece en Gerda, e en Urraca, pero faino tamén en Belido, e en Alfonso, e en Halmar e, sobre todo, en Hamlet: cando Hamlet mata á nai e se mata a si é, precisamente, a este *eu instintividade*, a este irracional eu, a quen, por ingobernable e destructivo, mata.

E, de igual xeito, o *amor galán*, “*revestido de rosas*”, aquel que, como Dona Inés proclama, *da carne só ten a sombra*, aparece, claro, en Dona Inés, e en Ofelia, pero faino tamén en Romeo e, dentro da dualidade *carne - alma luminosa*, o amor galán comparece tamén en Halmar, e en Belido, e en Afonso e, desde logo, en Hamlet: para que el *non podreza*, proclama o príncipe, *há podreecer a carne e o que é seu*, e mata e se suicida.

Cómpre que conste, por último, que, se ben é indisimulable o feito de que, no mundo cunqueriano, a muller só comparece propiamente cando a problemática que se aborda é a do amor, tampouco é menos certo, segundo se tenta mostrar no curso da nosa exposición, que na obra de A. Cunqueiro, o amor é quen decide, no fondo, a sorte da existencia humana. O que chamamos *senso dramático (ou tráxico) da existencia* é algo que se funda directamente sobre a cunqueiriana *realidade do amor como fracaso*. As diferentes versións cunqueirianas deste fracaso son outras tantas versións da traxedia humana. E todas levan, indefectiblemente, nome de muller: Gerda, Ofelia, Colombina, Urraca, Xulieta, Inés.

Cando, máis adiante, se fala da *versión Hamletiana*, facendo concesión ó título da obra, podería dicirse, con tanta ou máis xusteza, *versión Gerda-2*. O personaxe Hamlet, en efecto, é un ser totalmente proxectado en Gerda, e mesmo alienado nela: Gerda enche, por completo, o ámbito vivencial de Hamlet, tanto na dimensión do *amor edípico*, como na do *amor galán*. E ata podería dicirse, quizais, que en Gerda fai Hamlet a súa propia anagnórise e, aínda, que, entre a Gerda vivencial hamletiana

⁵ Cunqueiro, A., *Romeo e Xulieta, famosos namorados*, Ob. Com., II, Galaxia, 1982, px.263.

e o propio Hamlet, non hai propiamente distinción, e nunca outra auga houbo tan a medida dunha sede. Cando morren en escena fano tamén dunha morte que vai ter, nun caso e noutro, idéntico senso.

Tampouco é de desbotar, por outra banda, a conciencia clara, presente en Cunqueiro, sobre de quen está auténticamente no secreto do misterio do amor (o grande misterio do ser humano). Hamlet apelará expresamente á condición de muller de Ofelia:

...Quero facerche unha pregunta. Ti es unha muller. Terás unha resposta. Terás unha e dez... ¿Que é amor?⁶

Nese mesmo senso, cando a Hamlet se lle pregunta pola súa fonte de información, ó escribir de amor na obra que prepara para os cómicos italianos, resposta, expresivamente:

Señora nai, no leite que mamei de vós, cantas mulleres deica Eva?⁷

1.- A muller na trama argumental edípica

Cando se fala de Edipo, con referencia a obra cunqueriana, invariablemente se pensa en Don Hamlet. O propio A. Cunqueiro se encarga de mostrar con reiteración teimosa o que, o como e o porque da presenza de Edipo no seu Hamlet, sen facer mención, por outra banda, á presenza desta trama noutras obras que non sexan *O incerto señor Don Hamlet*.

Pero o certo é que, aínda con independencia de que a trama edípica nesta obra non se limita tampouco á representada polo triángulo *Hamlet - Gerda - Halmar*, e hai outras versións da referida trama na mesma obra, a situación edípica comparece tamén, dunha forma ou doutra, nas demais grandes obras da dramática cunqueiriana. E cómpre, neste senso, non esquecer que as innumerables variantes argumentais da trama xa foron subliñadas polo propio Freud.

Hai, en primeiro lugar, *Edipos de protagonización masculina*, nos que a muller é, claro, vértice central do triángulo amoroso, situada en medio da tensión polar e, normalmente *a morte* dos varóns que a pretenden. Así a raiña Gerda é centro en dúas tramas edípicas perfectamente deliñadas e que revestén carácter fundamental no argumento de *O incerto señor Don Hamlet*.

En primeiro lugar, está o Edipo Hamlet, no que tanto insiste A. Cunqueiro, en declaracións posteriores á obra:

⁶ Cunqueiro, A., *O incerto señor Don Hamlet*, loc. cit., px.205.

⁷ *Ibidem*, px.222.

E un día veume, coma un lóstrego, a revelación: o usurpador era verdadeiro pai de Hamlet... Cadra todo: a morte do pai e as vodas coa nai. Estábamos con Edipo, pois, e cunha forma das máis famosas lendas que predicán do home, que contan do home que, para selo, matou a seu pai e casou con súa nai⁸.

En suma, estaríamos diante da *inutilidade da vinganza*, a que se refire A. Cunqueiro a propósito da súa novela *El hombre que se parecía a Orestes*. ¿Inutilidade para que? Pois, tanto nun caso coma no outro, para que sobre ela se poida soste a complicada andamiaxe dunha existencia, ou, máis concretamente no noso caso, para manter sobre as táboas a tensión dramática que desemboca na traxedia. As longas e desacougantes dúbidas hamletianas, de que conta por largo e por miúdo Shakespeare, só poden adecuadamente zanaxarse, en senso resolutivo, cando, por baixo do motivo da vinganza (a *mentira da xusticia*, que dirá Cunqueiro) avanza, efectivo e implacable, o amor tanático, un amor edípico.

Pero hai na obra outro Edipo de perfís nídios, aínda que a el non se lle teña feito referencia, que eu seipa. É o enmarcado dentro do triángulo *Halmar - Gerda - Rei Olaf*. Xa Freud utilizaba a expresión *complexo fraterno* para referirse a situacións edípicas nas que a *instancia parental* é asumida por irmáns, coma neste caso. Halmar, o segundón Halmar, envelena a seu irmán-pai Olaf por ver nel o obstáculo que lle impide chegar el a rei e posuir, en exclusiva, a súa irmá-nai, Gerda, con quen, ó cabo, se casa.

E hai máis: a relación *Hamlet - Ofelia* é tamén de marcado carácter edípico. Freud insistiu sempre que, mentres que a situación edípica non se supere nun determinado protagonista, este seguirá ancorado no esquema parental e, como consecuencia, as mulleres da súa vida serán indefectiblemente versións da mesma figura maternal, á que substitúen ou, simplemente, prolongan.

Ofelia, a Ofelia vivencial hamletiana, é, para Hamlet, a Gerda pura e virxinal, unha das Gerdas por él amada e unha, así, das dúas que el proxectará e obxectivará no papel que representa Colombina, que Hamlet crea para a representación dos cómicos italianos. Oponse ás pretensións de Escaramuza, o Halmar vivencial hamletiano, con verbas en que a presenza de ofelia resulta tanxible:

*preferiría un amor con verbas e salaios, unha espiritual amizade. Un bico mandado nunha fita de seda debía abondarche.*⁹

É preciso non esquecer que na obra está A. Cunqueiro dando resposta a aquela súa inicial pregunta pola pluralidade dos *eus* (*personae*) que configuran, no escuro, o *eu* comparecente, na luz. E non se pode esquecer tampouco que a realidade

⁸ *Ibidem*, px.249.

⁹ *Ibidem*, px.223.

cunqueiriana (o seu *eidos*, a visión súa do ser) é teatral (tanto na obra dramática como na narrativa) e nela, pois, un mesmo *soporte actoral* pode vestir diversas *personas*, distintas máscaras ou papeis, e aínda que cada papel ou *persona* pode tornarse múltiple de seu e variada, segundo o universo vivencial no que compareza. E, en realidade de verdade, entre as diferentes *personas* que un mesmo actor calza ou as diferentes versións vivenciais da mesma *persona*, non hai situacións ontolóxicas de prioridade ou privilexio: todas son igualmente reais no ámbito da escena, con independencia, claro, do nivel de estima axiolóxica que cada unha acade, en relación cos demais.

Hai, así, tamén a Gerda sensual, carnal, a Gerda sexo, da que lle falan a Hamlet, tanto a fantasma do vello Rei envelenado como o mesmo Coro, e da que Hamlet pretende facer unha sistemática exculpación ao longo da obra, empeñado en proxectar sobre seu pai Halmar todo oque dalgún xeito sexa *a carne e o que é seu*, como resulta evidente, tanto na obra que Hamlet escribe e dá a representar ós cómicos italianos, onde lle fai dicir ó pai por boca de Escaramuza:

*toda a noite estaría por riba de ti,*¹⁰

como na representación que el mesmo fai ante ofelia¹¹, na última escena da Xornada Primeira, onde, xogando delirantemente a ser, ante Ofelia, Halmar ante Gerda, di, en plena descarga erótica e tanática (a unha Gerda por el tamén desexada, por máis que despois resolva que ten que ser sacrificada):

*Déixame rachar coas miñas mans esa seda marela do teu xubón no que vexo bordadas felices manzanillas. Amósame os teus peitiños. ¿Son máis brancos ca que neve?*¹²

Esta duplicidade na Gerda e no Hamlet cunqueirianos han de seren imprescindiblemente tidos en conta para entende-la trama edípica tal como se desenvolve na obra. Non é doado, en efecto, comprender que, morto xa o pai, tal como é de freudiano rigor (por ser tope ó propio desenvolvemento madurativo e por ser obstáculo na pretensión amorosa da nai) a lóxica edípica poida levar a Hamlet ó asasinato da mesma nai. Non pode haber tal e non hai. Quen morre, no caso de Gerda, e quen o fai, no caso do propio Hamlet, é «*a carne e o que é seu*». E só a partir de ahí será posible a liberdade «*para un amor galán, revestido de rosas*». E tamén é claro, desde esta perspectiva, que as mortes de Gerda e do propio Hamlet non poderán ser xa cargadas na conta de Edipo.

¹⁰ *Ibidem*, px. 233.

¹¹ Cómpre ter en conta, para a correcta comprensión da escena, que para A. Cunqueiro representar é unha das máis auténticas formas de ser (ser e non ser, claro).

¹² *Ibidem*, px. 208.

A esta mesma duplicidade se refire tamén Dona Inés en *A noite vai como un río* :

*Deberíamos ter dous corpos, un que se puidese luxar cada día, un corpo desperto, parpadexante, vivo e nervioso para o coito, e outro corpo lixeiro e soñador, que da carne soio tivese a sombra, cheo de soñares o sangue seu. Eu querería ser amada por este, e que o outro non me fose máis semellante que estes maniquís: ¡Con este corpo de soñares agardo e desespero!*¹³

Dalgún xeito, na procura dese eu que *da carne só teña a sombra* (nesa irreal realidade) anda o Edipo hamletiano cando mata á nai e se mata a si. A morte, que se presenta a Shakespeare como *non ser*, alternativa ó *ser* (*ser ou non ser*), é *non ser* tamén para Cunqueiro, pero de relativo senso: un *non ser* conxuntivamente dado co *ser*, *ser e non ser*. E esa é, claro, unha das formas en que resulta comprensible que, certamente, *un home poida, ó mesmo tempo, ser e non ser*.

En *Palabras de víspera* preséntanos Cunqueiro un Edipo fraterno e de *protagonización feminina*. A infanta Urraca, está profundamente namorada de seu irmán o rei Afonso de León, e vive esa súa afección co fondo sentimento de culpabilidade con que o incesto (e o asasinato) se viven na situación edípica, segundo Freud puxo de relevo:

*Hai cousas que non dirías nin a unha pedra, de medo que se partise co bafo que acompaña ás túas verbas, e o máis segredo se soupese*¹⁴.

Como prenda de amor (toda prenda de amor é unha modalidade representativa da entrega) Urraca resolve doar a Afonso as súas posesións zamoranas, o cal é, no senso máis realista do término, unha doazón de si mesma:

*Gostaría de que alguén comparase a miña carne coa da terra en abril, e dixese as semellanzas e as despartes. Téñoa por tan miña, que me parece que é en min onde nace o trigo verde, onde cae a choiva onde pousan as aves*¹⁵.

Pero o outro irmán, Sancho, rei de Castela, pretende tamén esas terras:

*El é como si eu fose virxe a unha cita, e viñese un e me violase*¹⁵.

E, entón, Urraca pacta con Belido que este matará, a traición, a Sancho, seu amigo, e recibirá en pago a Urraca, ou (por dicilo nos precisos términos que Urraca emprega) *o seu corpo*. Deste xeito sucede que Urraca, ó tempo que se doa a Afonso a través das súas terras, doa a Belido o seu corpo. O cal sitúanos ante o desdobre a que temos feito referencia, tanto a propósito de Gerda como a propósito de Dona Inés: por un lado a *alma luminosa* ou, nese mesmo senso, o *corpo de soñares*, suxeito do

13 Cunqueiro, A., *A noite vai como un río*, loc. cit., px.303.

14 Cunqueiro, A., *Palabras de Víspera*, loc. cit., px.321.

15 *Ibidem*, px.319.

amor galán, que aquí se centran en Afonso, e, por outro, a *carne e o que é seu*, que se dá por pago a Belido, o cal tampouco deixa de ser, desde a perspectiva de Urraca, outro xeito de matala.

Pero aínda nesa súa recepción da Urraca que se lle entrega por pago, Belido é consciente da súa condición de *representante*, de *realidade vicaria*, de Afonso ou, por dicilo con máis cunqueiriana propiedade, de actor que veste a *persona* de Afonso¹⁶:

— *¡Mañán chegarei eu a salvarte...!*

— *Cando che abran o portiño, dirás por seña «¡Afonso!»*

— *¿Non poderei dici-lo meu nome? ¡Ouh, xa sei, pénsalo todo coma si fora teatro! Chego eu e digo Afonso por seña, e ti escóitásmo e saes á fiestra pra ver o salvador, o matador do dragón. ¡Eso págache, ese intre de ilusión, todas as noites que terás que aguantarme derriba de ti! Eu vou ser a un tempo o vivo e o pintado...!*¹⁷

Belido afaise ben a esa súa condición de representante (ser *o vivo e o pintado*) porque, en definitiva,

*Soño que o meu amor convertirátame a min, i esquecerás o fantasma*¹⁹.

Se se ten en conta a dimensión constituinte do soño (o seu carácter fundante de realidade) compréndese inmediatamente que esteamos xa diante doutro circuito edípico, no que xa Belido e non Afonso (a *fantasma*) asume a realidade parental:

Imaxina que un día, acólá en ultramar, mandas matar, supoñamos que a unha muller, e ao que ven a porse en seguro, lle dices: ¡ao entrar polo portiño di por seña Belido!

— *¿Gustaríache?*

— *¡Sería a máis fermosa proba de amor!*

A situación edípica aparece tamén en *A noite vai coma un río*, se ben, neste caso, aparece só como término de referencia e de claro senso negativo, desde a concreta perspectiva de Dona Inés. Esta, que arde e se consume na inaplacable sede do seu irrealizable e irrealizado amor, soña co home que vai vir e con que ela, ó cabo, vai casar e ter fillos. Pero revólvese enseguida contra esta última posibilidade:

¡Non, parir fillos non! Semellaríanse ó pai si ou non. ¡Quitaríanlle o amor ó pai!²⁰

16 *Ibidem*, px.320.

17 *Ibidem*, px.325.

18 *Ibidem*, px.325.

19 *Ibidem*, px.326.

20 Cunqueiro, A., *A noite vai coma un río*, loc. cit., px.308.

É dicir, os fillos, como terceiro punto no triángulo, interporíanse entre ela e o pai: e en clara alusión edípica, roubaríana a ela dos dominios do pai ou roubarían ó pai dos dominios dela.

2.- As tramas edípicas e a concepción freudiana (erótico-tanática) do amor

A trama edípica, tan profusamente presente na dramática cunqueiraiana, comparece nela enmarcada dentro da concepción freudiana do amor, segundo a cal a pulsionalidade instintiva, a *libido*, o mesmo se obxetiva en *eros*, en creación, en vida, que en *thánatos*, en morte, en destrución. *Eros* e *thánatos* son así tan óptica e funcionalmente próximos que, máis ben cons titúen dúas caras dunha realidade única.

Este convencimento faise presente en tódalas obras do teatro cunqueiraiano, pero é mesmo decisivo, como soporte temático de grande parte da trama teatral en *O incerto señor Don Hamlet*.

Inmediatamente despois de caer morto o rei Halmar, o cómico Escaramuza, propietario da espada homicida, aprésase a consignar:

*Hai testigos de que non fun eu quen desenvainou espada*²¹.

E Hamlet, sorprendentemente sereno, di:

*Non, fun eu, hamlet. Foi preguntando e por acaso. Foi unha pregunta que ía encanada nun aceiro milanés*²².

Gerda rubrica:

*Foi unha pregunta que atopou no instante xusto a boca que tiña que da-la resposta*²³.

¿A que pregunta concreta se fai referencia aquí? ¿cal pode se-la pregunta para a que a morte de Halmar se constitúe en resposta?

Podería responderse que se trata, xusto, da última que o príncipe (que, por certo, se resolve todo el en interrogantes, nunha obra de marcado carácter incerto e conqueridor), na mesma escena e instantes antes do fatal desenlace, lle fixera á nai:

¿É verdade, señora nai, que eu era nas súas mans un puñal de Londres?²⁴.

Ferido de morte o Rei Halmar, como consecuencia de que contra el fora descargado ese puñal (en consecuencia cos desígnios vingadores de Olaf, o vello rei

21 Cunqueiro, A., *O incerto señor Don Hamlet*, loc. cit., px.240.

22 *Ibidem*, px.240.

23 *Ibidem*, px.240.

24 *Ibidem*, px.238.

envenenado, e as cónicas instancias da raíña, naquel instante mesmo), el podería ser entón a inobxectable resposta á pregunta hamletiana.

Pero non pode ser así. Primeiro, porque esa concreta pregunta, dirixida á nai, ten, por boca da propia nai, inmediata resposta:

*Si, Hamlet, eras*²⁵.

E, en segundo lugar, se a morte de Halmar fose a resposta á pregunta de Hamlet sobre a súa condición de *puñal de Londres*, manexado con pretensión de vinganza, quedaría establecido que era Orestes quen en realidade mataba a Halmar, e está, pola contra, claro na obra (na medida que certa claridade poida caber nunha obra asentada na incerteza) e nas declaracións de Cunqueiro que Hamlet, do que tamén se pode dicir *que se parecía a Orestes*, non era tampouco Orestes (É máis: non hai tal Orestes no mundo cumqueriano, onde se proclama a *inutilidade da vinganza*, e no que é ben sabido que o propio Orestes *se sae de papel*). Non: Don Hamlet é Edipo (e algo máis, pero, polo de pronto, Edipo). E Edipo mata, si, pero é *eros* quen o motiva.

E, aínda máis; ata argumentalmente resulta palmario que quen mata é un «*aceiro milanés*», que non, precisamente, o *puñal de Londres* ó que Hamlet se refire na mentada pregunta.

¿Cal será, pois, a pregunta que acha na morte do rei Halmar a súa precisa resposta?

Hai unha pregunta crucial na obra, e o seu eco mantense sobre as táboas desde a Escena III da Primeira Xornada, inspirando toda a acción dramática, que cobra así carácter de indagación e, coa morte de Halmar, carácter tamén de resposta:

*¿Que é amor?*²⁶

Un Hamlet recién levado polo Coro, en vertixinoso proceso de anagnórise, á consciencia cabal da súa condición, xurídica, moral, e mesmo afectiva, un Hamlet que entra en escena sabéndose rei, fillo de reis, e remata esa mesma escena na evidencia de ser, en realidade, *fillo de puta*, e de *cabrón consentido*, un Hamlet que intúe no fondo do seu abatido corazón que o amor é o responsable final de *tanta degradación e tanto xurro*, e raiando mesmo no delirio, reclama con desespero a atención de todos e berra:

*¡Cala, Ofelia, cala! ¡Coro non tevaias! ¡Non te vaias, Laertes! ¡Aparta, Ofelia! Quero facer unha pregunta...*²⁷.

E, ó pouco, centrándose máis en Ofelia, a personificación estimativa, para Hamlet, da nai, amada edípica:

²⁵ *Ibidem*, px.238.

²⁶ *Ibidem*, px.205.

²⁷ *Ibidem*, px.205.

*Quero facerche unha pregunta. Ti es unha muller. Terás unha respsta. Terás unha e dez. Ofelia, Laertes, Coro: ¿Que é amor? ¿Que se fai por amor de home a muller e de muller a home?*²⁸

E, aínda:

*¡Déitate aquí no lume comigo! ¿Que é amor?*²⁹.

É doado advertir que a obra de A. Cunqueiro responde, na súa estrutura interna, á conformación tripartita do drama tradicional: *prantexamento*, *nudo* e *desnlace*. E, feito o prantexamento (no veloz proceso anagnorésico das primeiras escenas), o nudo propiamente dito ábrese coa interrogante de Hamlet sobre a natureza do amor (unha segunda e máis profunda dimensión do proceso anagnorésico) e péchase coa morte de Halmar, resposta a ese interrogante: o amor é morte; *eros é thánatos*. (E, a partir de ahí, o desenlace: a incivilizable instintividade erótico-tanáica ha morrer).

Se o pano caese definitivamente no instante de se ter producido esa resposta, é indubidable que habería que contar a Cunqueiro entre os discípulos (máis ou menos ortodoxo pero, ó cabo, discípulo) de Freud. Pero o pano non cae: ten que haber aínda outras mortes. Mortes que, como xa sinalabamos, non van poder ser cargadas na conta de Edipo (que cumpre destino coa morte do pai), nin menos aínda na conta de Orestes, a penas comparecente. As mortes que restan van ser por conta exclusiva de Don Hamlet, o Hamlet cunqueiriano, quen, eliminado xa Orestes (pola inutilidade da vinganza), cre que tamén Edipo tería que ser eliminado (polo tanático destino da súa irracional instintividade)³⁰

O motivo da vinganza xusticieira, que tanta indecisión e tanto escrúpulo provocaba xa no Hamlet Shakespeareano, queda aquí definitivamente barrido. Consérvase na aparencia, e aínda que en A. Cunqueiro a distinción entre aparencia e consistencia dista moito de ser tallante, o certo é que o motivo da vinganza resulta carente de operatividade. É a mentira da xusticia, trala que eros de cotío se disfraz:

*Un verdadeiro asasino disfrázase dúas veces. Unha para quenon se decaten os alleos que él é o portador escuro da arma, e outra para si, para el mesmo. Os asasinios están sempre póndose músicas ó seu corazón, novas ropas ós seus pensamentos. Póndolle un xubón diferente a un vello e únicomotivo, coidan que tiveran para o crime un motivo máis, unha razón poderosa*³¹.

²⁸ *Ibidem*, px.205.

²⁹ *Ibidem*, px.208.

³⁰ No senso calderoniano destas últimas mortes (e de un Hamlet que, sobre ser **Orestes** -parecer en teatro é unha forma de ser- e sobre ser **Edipo**, é tamén, indubidablemente, **Segismundo**) non imos entrar agora.

³¹ *Ibidem*, px.222.

Eros é o *vello e único* motivo detrás de cada crime, e aquí gusta de se esconder baixo a mentira da xusticia:

*Procurei o gallo que cada asasino se mentía, e era un gallo meu, unhaxusticia que eu tiña que facer, custase o que custase*³².

3.- A contraposición (antifreudiana) amor tanático-amor galán

A pesar de profusa utilización da trama edípica e da incontrovertible admisión dunha instintividade erótica-tanática, A. Cunqueiro revélasenos pronto como tallantemente antifreudiano ó non admitir a posibilidade de sublimación de eros. Do *amor tanático* non se pasa ó *amor galán*, «*revestido de rosas*», por vía de transformación depurante ou sublimadora. Non: trátase de dous tipos diferentes de amor e non reducibles, pois, a base ningunha que queipa considerar común.

As referencias ó eros tanático, na obra dramática, son de seu suficientemente expresivas: o *pedido da carne*, o *corpo e o que é seu*, o *fornicio* (no que poden *gastarse as alertas do corazón*), *acender homes*, *tíralos fóra de si*, *xogar coa carne que nun repente é brutal*.

E non menos expresivas son as referencias ó *amor galán*: *espiritual amizade*, *amor de versos e salaios*, *delicado espírito*, *xentileza de amor*, *verba cortés*, *tímido desacougo*, *sorriso*, *bágoas*, *vago pensamento*, *turbado ensoño*, etc.

A contraposición entre un e o outro resulta clara e pona Hamlet en boca da Gerda-Colombina:

*Varios homes, variados, segundo o pedido da carne, serían máis levadeiros. E a alma quedaría libre para un só amor galán, revestido de rosas*³³.

Tamén Dona Inés, no mesmo senso de contraposición, pregunta, anguriada:

*¿Como ser eu e ser outra, ser carne e ser soño, ser a femia e, non embargantes, ser de Amadís?*³⁴.

Estes dous tipos de amor son tan entitativa e funcionalmente diferentes e irreducibles que, tal como as verbas de Dona Inés ben expresan, trátase, no fondo, de diferentes *eus*: ¿ como ser *eu* (o *eu* co que me identifico) e ser *outra* (o *eu* que rexeito e que os homes buscan en min), o *eu carne* e o *eu soño*, o *eu femia* e o *eu amante* de Amadís? Indo máis alá, Dona Inés reclama aínda, para estes dous eus,

³² *Ibidem*, px.224.

³³ *Ibidem*, px.228.

³⁴ Cunqueiro, A., *A noite vai coma un río*, loc. cit., px.303.

*Dous corpos, un que se puidese luxar cada día, ... e outro corpo lixeiro e soñador, que da carne só tivese a sombra...*³⁵.

Véxase, agora en Dona Inés, a esquizoide *pluralidade dos eus*, que xa denantes constatabamos en Gerda e que nos permitía referirnos ás varias Gerdas, de igual xeito que falabamos dos varios eus de Don Hamlet:

*Tamén eu son diferente, Laertes. Un home está feito de diferencias.*³⁶

Ou:

*Un home é el mesmo e asemade unha grea de homes.*³⁷

Ou:

*Un gran de millo, se o sementas, dá millo. Sementa agora a Hamlet e agarda que o xaramolo rompa na terra, e furando na súa coda amose o froito que nace. Di o seu nome. Pode ser centeo, herba de fame, silva, mercurial. Pode nace-lo máis secreto de min ou o máis aparente. Pode saír da miña semente aquilo que máis coidadosamente oculto....*³⁸.

E é que, en definitiva,

¿ Cantos homes son precisos, no escuro, para facer, na luz, un só home verdadeiro? ³⁹.

Sendo así, varios nun, ben poderá suceder, logo, que algún deles morra (teña que morrer) e o eu, na luz, siga presente, *sendo e non sendo*:

*...a metade de ti morto sen enterrar para que a outra metade se decate.*⁴⁰

4.- O amor como fracaso e a traxedia da existencia

Un dos elementos máis significativos da antropoloxía cunqueiriana é a radical imposibilidade para a realización efectiva do amor. Non hai na súa obra, que eu recorde agora, un só caso de amor pleno, auténtico e efectivamente realizado, en que os amantes, en actitude de afectiva entrega, teñan tamén a posibilidade efectiva de vivenciala e consolidala.

³⁵ *Ibidem*, px.303

³⁶ Cunqueiro, A., *O incerto señor Don Hamlet*, loc. cit. px.229.

³⁷ *Ibidem*, px.195.

³⁸ *Ibidem*, px.197.

³⁹ *Ibidem*, px.187.

⁴⁰ Cunqueiro, A., *Herba aquí e acolá*, loc. cit., px.167.

O dato é significativo se se ten en conta, por outra banda, que a súa obra está auténticamente poboada de amantes, e o amor na obra dramática é, en definitiva, o tema.

Sucede, así, que Ofelia, por exemplo, ama profundamente a Hamlet, pero non é, en absoluto, correspondida por el, que ama nela (edipianamente) á súa nai Gerda; pero tampouco ama a Gerda real, sensual, á que rematará matando, senón á nai idealizada, á Gerda-Colombina da súa obra, pendente, segundo el cre, dun *amor galán, revestido de rosas*. Gerda, por outra parte, amada tamén sinceramente por Halmar, e que tanto se implica no xogo do amor, é un ser totalmente imposibilitado para ese sentimento.

Urraca, en *Palabras de Víspera*, ama a Afonso e mata por el, pero, con independencia de que non hai constancia ningunha de ser por el correspondida, non o ve desde que ela tiña tres anos, nin o volverá ver xamáis; é amada por Belido, a quen ela, por contra, desprezia, ata o punto de non poder cumprir con el o pago prometido do seu corpo, convencida, ó cabo, de que non vai poder ver, no traidor, vicariado a seu Afonso. A doncela Belvís, namorada de Don García, é para el só a representación teatral de alguén que tiña que aparecer por entre as faias no campo, para que Don García saudase, alborozado, sacando pola fiestra o pano branco.

Dona Inés, na súa torre de Valverde, é unha ardente sede de amor. Pero non ten sequera quen lle escriba. E, aínda habéndoo, ¿haberíao realmente?

As cartas van, corren. É o seu sino. ¡Quen sabe a onde van parar as máis das cartas que se escriben! Aínda que poñas as señas de un que hai, Señor Xosé Méndez, Rúa dos xastres, 14, baixo, Mirandela, e lle chegue a carta, ¿é o que ti pensas quen a recibe? Ti escribes dun ánimo e el está doutro, e non olla na carta o cuidado teu, nin te mira escribir a ledicia ou o pesadelo. As máis das cartas chéganlle a un dun extraño⁴¹.

(Esta imposibilidade para a comunicación, tan próxima ó escepticismo de Sexto Empírico, está na raíz mesma da imposibilidade para o amor e fundaméntase, sen dúbida, na metafísica cunqueiriana do *relativismo vivencial*, de que falaremos máis adiante.)

Quen si parece ter, en principio, quen lle escriba é Xulieta. Pero, para empezar, non deixa de ser significativo que na obra *Romeo e Xulieta*, famosos namorados os protagonistas, encendidos de amor e ardorosamente sedentos un do outro, nen sequera cheguen a aparecer xuntos en táboas: ó cabo de longuísimos anos de separación desesperante, abertos por fin os pasos pechados pola guerra, pretende vincularos *unha carta*. Pero

...as máis das cartas chéganlle a un dun extraño,

41 Cunqueiro, A., *A noite vai coma un río*, loc. cit., px.264.

como dicía o carteiro de Valverde. E esta, en concreto, a de Romeo para Xulieta, resólvese, ó momento, na nada, segundo constata, aterrorada, a nena mendiña:

Non hai ren escrito, non están aquí os lirios apertados contra o peito, nin as memorias de canela na brisa...⁴².

O amor existe, mais non é realizable. Ata poderíamos dicir que o amor cunqueiriano existe como imposibilidade; o cal equivalería a dicir que existe pero non é; ou que, en exacto reflexo do que constitúe á natureza humana, o seu é *ser e non ser*. *Sede* é a palabra que máis frecuentemente utiliza A. Cunqueiro para referirse ó amor:

...e québrome de sede, entón, e volvo en min...⁴³,

conta Romeo na carta a Xulieta.

Verona, recién abandonada polos sitiadores suízos, é todo un amasallo de xentes famentas e sedentas, tras de longuísimos anos de asedio. Anúnciase en lontananza un correo de Siena, e a xente arremuñase arredor do Ganfaloniero:

- *¿Traguerá pan, señoría?*
- *¿Virá trigo de Mantua?*
- *¿Cando volverá venderse en Verona boi de Venecia?*
- *¿E que me decides do viño?*
- *Tamén virá viño. Agardemos ó correo...⁴⁴*

E o correo que, ó cabo, chega trae remedio a unha fame que está por cima de tódalas fames, a unha sede que está por riba de tódalas sedes: a fame e a sede que fan de Xulieta *a mui dolorida infanta de Verona*: ¡a sede do amor!

Chega a sede onda min⁴⁵,

di a ama Modesta da ansiedade amorosa de Dona Inés.

E Don Hamlet:

Amor, caladamente cho pido. Pon a túa man na miña meixela. Si, estou aquí, a teu carón, un pouquiño de sede...⁴⁶.

A sede (o amor) é presenza clamorosa da ausencia, da falla, do déficit, do oco, do non ser; unha ausencia, unha falla, un oco, un non ser que se trocan en reclamo, busca, ansiedade, desexo, soño, e, en definitiva, anguria e desespero:

42 Cunqueiro, A., *Romeo e Xulieta, famosos namorados*, loc. cit., px.264.

43 *Ibidem*, px.263.

44 *Ibidem*, px.260.

45 Cunqueiro, A., *A noite vai coma un río*, loc. cit., px.266.

47 *Ibidem*, px.303.

*¡Con este corpo de soñares agardo e desespero!*⁴⁷,

chórase Dona Inés.

O amor cunqueiriano queda, aínda, á metade do camiño do amor platónico. O amor, conta Platón por boca de Diótima de Mantinea, en *O Banquete*, é fillo da pobreza e da riqueza:

*Cando naceu Afrodita, os deuses celebraron un banquete, e estaba entre eles o fillo de Metis (a Prudencia), Poro (a Riqueza). Cando terminaron de xantar, presentouse alí a pedir, Penía (a Pobreza), quen ficou na porta, ó axexo. De alí a un pouco, Poro, que estaba bébedo de nectar -aínda non existía o viño- entrou na horta de Zeus e, no torpor da borracheira, botouse a dormir. Penía, entón, matinando, movida pola súa escasez de recursos, que Poro lle fixera un fillo, deitouse á beira del e concebú ó amor.*⁴⁹

O amor, pois, como fillo da pobreza e da riqueza, el é en si mesmo *pobreza e mais riqueza*. Como pobreza é déficit, oco, ausencia, falla, non ser..., ¡sede! E esta sede tira do amante cara a fóra, ¿cara a onde? Cara a saciedade atraínte, cara a riqueza aliciente: o amor é riqueza na realidade amada. Pero unha riqueza, claro, que nunca poderá chegar a ser posesión e pertenza para o amante: nese caso, morrería, na satisfacción, a pobreza e, superada ésta, alá iría con ela o amor.

A dialéctica do amor entra, así, nas vías da insatisfacción e a imposibilidade: unha pobreza que xamais poderá superarse en riqueza, e unha riqueza que xamais redimirá dunha pobreza. Só desde a pobreza cabe a aspiración, e a aspiración intermedia entre pobreza e riqueza. Entre a pobreza e a riqueza dispárase a frecha do amor que, como a de Zenón eleata, tampouco poderá alcanzar xamais o seu branco, pero, igual ca aquela, manterase sempre no aire, en inacabable liña de aproximación e avante.

O amor cunqueiriano, en cambio, aparece, segundo dicíamos, a metade de camiño do platónico. Nel, como dicía das cartas o correo de Valverde, falla destinatario:

¡Quen sabe a onde van parar as máis as cartas que se escriben!

É un amor penía, arredado do horizonte da riqueza. É unha sede sen socorro, que se agota, logo, no acto, cego, da procura: na ansia de ser sobrepasada. A agarda dá no desespero. Os soños, que tanto suplen (a obra de Cunqueiro é a grande metafísica do soño), que o poden todo na orde noética (soñar e coñecer), na orde óptica (soñar e constituir), na orde existencial (soñar e vivir), non valen ren no terreo do amor, que o amor é trascendemento, e un pode crear un mundo, pero non pode, de xeito ningún,

⁴⁹ Platón, *O banquete ou do amor*, 201, c.

crear a alguén en que se trascender, porque ese alguén saería de propio, e o trascendemento só pode realizarse no alleo ou, cando menos, no distinto: no outro.

*Eu estaba, estou sóa no remuíño de amor. ¡Con este corpo de soñaes agardo e desespero!*⁵⁰,

lamenta Dona Inés.

A ansiosa procura de socorro a unha sede sen socorro, a frecha que non pode dar no branco, un amor sen destino, aproximan os amantes de A. Cunqueiro, mais que á imposibilidade (no fondo, esperanzada) de Platón, á absurdidade de Sartre: estamos na *paixón inútil*:

*Quen fai no escuro tales vasos coma nós, Xulieta, debía de coidarsedo viño con que nos enche*⁵¹,

quéixase, reprocha, desespera, (¿blasfema?) Romeo na carta a Xulieta.

O amor confire senso dramático (cando non trágico) á existencia, tanto que aquí se presente na modalidade da *instintividade erótica* como que o faga a modo de *amor galán*.

En efecto, a instintividade erótica, por irracional, é destructiva, tanática, desorganizadora:

*Dono non son de min nas noites*⁵²,

di o estudante namorado de Ofelia.

Nunca quixen acender homes, tiralos fóra de si, avivar o desexo carnal, xogar coa carne, que nun repente é brutal...,⁵³

comenta Dona Inés.

E o amor galán, *amor a distancia*, vicariado en

*...versos e salaios..., un bico mandado nunha fita de seda*⁵⁴,

resólvese en vacuidade, en *sede*, en *agarda* e *desespero*.

Deste drama existencial preséntanse, no teatro de Álvaro Cunqueiro, diferentes versións:

a).- A versión raíña Gerda: eros e thánatos

51 Cunqueiro, A., *Romeo e Xulieta, famosos namorados*, loc. cit., px.263.

52 Cunqueiro, A., *O incerto señor Don Hamlet*, loc. cit., px.206.

53 Cunqueiro, A., *A noite vai coma un río*, loc. cit., px.302.

54 Cunqueiro, A., *O incerto señor Don Hamlet*, loc. cit., px.233.

A Gerda Gerda, a Gerda *prehamletiana*, é só instintividade erótica, e ésta móstrase con tódalas tanáticas implicacións que dan á obra de Cunqueiro aire de traxedia. Mata, en irrefreable manifestación da irracionalidade humana, e, por iso, ten que morrer: non tanto por imperativo de xusticia (*a xusticia é o gallo que tódolos asasinados se minten*), canto porque non se adecúa (como lle sucederá ó propio Hamlet) ó esquema hamletiano de persoa, que terá que ser non obstante, realizado:

...o corpo foinos dado para que podrecendo el e o que é del, prive a alma luminosa de tan triste sino. ¿Ou queredes que Hamlet ... podreza, ás tentas, alma e corpo, e á vista do público?⁵⁵

O sanguento sacrificio desta Gerda, resulta, así, imprescindible para que sobreveña e se afiance a Gerda inmortal, que o Edipo Hamlet ama. Por iso, precisamente,

¡Hamlet, fuches moi mirado con túa nai!⁵⁶

proclama o Coro, recén ésta asasinada.

b).- A versión Ofelia: amor galán e vacuidade:

Ofelia é puro amor galán, *espiritual amizade*:

Bicareite na boca cando a teñas aberta para dicirme que non⁵⁷.

Cando Hamlet, no seu delirio, xoga con ela a ser Halmar con Gerda, despregando os mecanismos agresivos propios da instintividade erótica,

(Déixame rachar coas miñas mans esa seda marela do teu xubón ..., amósame os teus peitiños),

será o mesmo Laertes o encargado de lle facer constar:

¡Ela é diferente, Hamlet!⁵⁸.

No fondo, e delirios a parte, Hamlet ama nela á Gerda pura e virxinal coa que de cotío soña. Por iso Ofelia (na obra de Cunqueiro e non así na de Shakespeare) non morre: a Ofelia amada salvarase na Gerda inmortal á que representa. O cal non quita que a Ofelia amante (outra que non para de escribir e non ten quen lle escriba, segundo o razonamento do carteiro de Valverde) non estexa abocada, como mesmo lle sucede a Xulieta e a Dona Inés, á vacuidade e á nada:

⁵⁵ *Ibidem*, px.209.

⁵⁶ *Ibidem*, px.246.

⁵⁷ *Ibidem*, px.206.

⁵⁸ *Ibidem*, px.208.

⁵⁹ *Ibidem*, px.207.

*...Pinga de orballo que evapora o sol que amence*⁵⁹.

c).- A versión Colombina (Hamletiana-1): a utopía da separación

Colombina é personaxe de creación directamente hamletiana. É, propiamente, a Gerda vivencial de Hamlet, conxunción de Gerda e máis Ofelia: a carne e o espírito, a instintividade erótica e o amor galán. E se estes en canto posición unilateral resultan inviábeis como fórmula vital satisfactoria, xuntos non parecen poder coexistir, sin que un se deixe invadir e comer polo outro. Sucede, logo, que doadamente se gastan

*no fornicio as alertas do corazón, resumindo nel o inqueda amor, os risos, as bágoas, as horas de vago pensamento e turbado ensoño que preceden a cada entrevista...*⁶⁰

e, entón,

...¿onde foxe o delicado espírito, a xentileza de amor, a verba cortés, o tímido desacougo, o sorriso?

A solución hamletiana, na que, por outra banda, xustificaría a posteriori os comportamentos da nai, medio entrevista e medio idealizada, estaría na *separación*, a resultas da cal se satisfaga, como sexa, a *carne e o que é seu* e poida, así, a alma cumprir coa *xentileza de amor*:

*...varios homes, variados, segundo o pedido da carne serían máis levadeiros. E a alma quedaría libre para un só amor galán, revestido de rosas*⁶¹.

d).- A versión hamletiana-2: a traxedia de ser e non ser

O propio Hamlet vai constatar, en si mesmo, con ocasión da morte do pai nun arrebatado de ciúmes, a utopía da separación e a convivencia propugnada en Colombina: a instintividade erótica é exclusivizante: non consinte compartimentacións e repartos. Imponse, xa que logo, destruíla pola morte: matar o corpo e o que é seu.

A solución final hamletiana é o resultado directo da lectura cunqueiriana do Hamlet de Shakespeare, na pasaxe do famoso monólogo o Príncipe:

*morrer... dormir, máis nada; e cun soño pensar que damos fin ós pesares e ós mil naturais conflitos que constitúen a herencia da carne...*⁶².

(60) *Ibidem*, px.233.

(61) *Ibidem*, px.234.

(62) Shakespeare, W., *Hamlet*, Acto terceiro, Escena primeira.

Tamén Don Hamlet ve na morte o fin dos conflitos que constitúen a herencia da carne. Pero, morta *a carne e o que é seu* (vencida ésta como consecuencia dun segismundiano combate dentro de si) non por iso morre a persoa: ó contrario, a partir de ahí vai ser, ó cabo, posible a liberdade da alma para o *amor galán revestido de rosas*. Non se trata, xa que logo, de ser *ou* non ser; Trátase de *ser e* non ser.

A versión hamletiana mostra que a solución é posible e, con ela, o triunfo da racionalidade, aínda en materia de amor. Pero esa solución pasa, inexorablemente, pola traxedia. E a traxedia perdura na perenne realidade do non ser.

e).- A versión **Dona Urraca: o drama de ser e non ser**

Palabras de Víspera é unha obra temáticamente subsidiaria, en moito, de *O incerto* señor Don Hamlet: hai un amor tanático, de corte edipiano, e que dalgún xeito pretende sobrepasarse a si mesmo cara ó amor galán; o cal require tamén unha certa sorte de violencia autodestructiva e mortal que dá á existencia senso dramático: A Urraca namorada de Afonso entrega o seu corpo ó traidor Belido, a quen se ofrece en matrimonio en pago de que éste mate a Sancho de Castela, obstáculo para ela se doe a Afonso, doándolle as súas terras de Zamora coas que, sen reservas, ela se identifica:

*Téñoas por tan miñas que me parece que é en min onde nace o trigo verde, onde cae a choiva, onde se pousan as aves*⁶³.

O futuro de Urraca perfílase dramático: calquera das alternativas que se lle presentan pasa pola negación da instintividade erótica:

*Hai conventos ou unha boda lonxe... (con Belido, claro, a quen non quere)
...Pero quizaves prefira ir de freira*⁶⁴.

f).- A versión **Xulieta: o todo ¡e a nada!**

En *Romeo e Xulieta*, famosos *namorados* a instintividade erótica, forzada pola longa separación de máis de doce anos, resólvese forzosa nun amor galán que se obxectiva aquí na intermediación dunha carta. Pero as cartas, como di o carteiro de Valverde:

*...!Quen sabe a onde van parar.....!
...¿é o que ti pensas quen a recibe? Ti estás dun ánimo e el está doutro, e non olla na carta o cuidado teu.... As máis das cartaschéganlle a un dun extraño!*⁶⁵.

63 Cunqueiro, A., *Palabras de Víspera*, loc. cit., px.319.

64 *Ibidem*, px.331.

65 Cunqueiro, A., *A noite vai coma un río*, loc. cit., px.264.

A carta, o intermediario, o *bico mandado en fita de seda*, de que falaba Colombina, as estratexias *vehiculadoras* do amor galán, non apagan a sede, non colman o vaso:

*Quen fai no escuro tales vasos coma nós, Xulieta, debía coidarse do viño con que nos enche*⁶⁶.

A insaciable sede, o vaso, o irreachable oco, son a nada: a nada *nadeante*, que diría Sartre e constata aterrada a nena mendiga ó final do drama:

Non hai ren escrito...

*!Ña nai, ña nai, non había Romeo, nin memorias, nin lirios*⁶⁷.

Non había tampouco Xulieta, nin prima donna, nin madame Saint-Vaast, nin praza de Verona. Nada. A traxedia está en que, desterrada a instintividade erótica, mediante dramática, cando non tráxica, violencia destructiva, o amor galán, obxectivo en memorias que as cartas levan ou en fitas que transportan beixos, o amor inapreixante e non posuidor, o amor *teatrado*, resólvese na nada. É a grandeza e a miseria dos soños.

h).- A versión Dona Inés: a agarda e o desespero

Pero, aínda consciente da nada, sabedora da inconsistencia, falla en absoluto de correspondencia (Dona Inés si que non ten quen lle escriba, por máis que finxan o carteiro e a ama tentando de a axudar a apaga-la sede), Dona Inés de Valverde mantense inquebrantable na actitude de espera.

*...estou sóa no remuíño de amor*⁶⁸.

E, por máis que o desexo se traduza en soño

*(...Todos os que pasan, todos, se namoran de min. Todos me buscan na noite. ¡Fuximos da guerra!, dicen. Non hai guerra, non a hai. Fuxen por verme, por estar a meu carón, por chorar nas miñas mans)*⁶⁹

os soños, ó cabo, non crean a alteridade, a outreidade, que posibilite autenticamente o trascendemento amoroso. E, claro:

*Con este corpo de soñares agardo e desespero*⁷⁰.

66 Cunqueiro, A., *Romeo e Xulieta, famosos namorados*, loc. cit., px.263.

67 *Ibidem*, px.264.

68 Cunqueiro, A., *A noite vai coma un río*, loc. cit., px.302.

69 *Ibidem*, px.309.

70 *Ibidem*, px.303.

5.- Da temática do amor ó isolamento existencial humano

O amargo fracaso do amor cunqueiriano, ou, máis radicalmente, a imposibilidade para o trascendemento, fúndase aínda en máis profundas imposibilidades, das que aquí non podemos máis que, simplemente, facer escueta referencia⁷¹.

Hai, así, en primeiro lugar, a imposibilidade para a comunicación, á que nos referíamos antes, a propósito da *filosofía* do carteiro de Valverde.

Pero, no fondo de todas estas imposibilidades, atópase *o carácter estrictamente vivencial do mundo cunqueiriano*, que se, por un lado, amplía case ata a infinidade ó horizonte da realidade (que discorre sen suxeición á lóxica, ós dictames do senso común e, por suposto, a toda posibilidade de verificación empírica, e alleo aínda ós habituais criterios da verosimilitude factual), por outro, fai necesariamente da realidade unha atributiva realidade, a realidade *de*, a realidade *para*: o mundo é sempre e en cada caso o mundo dun singular *suxeito vivenciante*, é dicir: dun singular suxeito ensoñador. En ÁlvaroCunqueiro hai, en efecto, unha substitución do principio ontolóxico de verificabilidade (a esixencia de verificación posible para poder vulgar da autenticidade real dun dato), polo principio, *óntico tamén e noético, de vivencialidade*, segundo o cal algo é realmente cando, con independencia do grao ou nivel da súa onticidade intrínseca e da súa comparecencia no nivel do acontecer empírico, está presente como obxecto no plano (cognitivo, afectivo e motivacional) das vivencias; e éstas son as que o fan contar entre as cousas do mundo da realidade sen máis.

Felipe de Lomba (de quen A. Cunqueiro conta en *Xente de aquí e de acolá*) morreu porque non podía aturalas peteiradas que lle daba no seu ollo valeiro o galo con que a cotío soñaba:

- *Isas peteiradas vólvenme tolo!*
- *Pro si non as hai, Felipe! Se as soñas!*
- *O caso é que doen, retrucábame*⁷¹.

Nun senso en case nada diferente ó cartesiano, cabe a inferencia da vivencialidade á realidade e, así, podería dicirse de aquelas peteiradas: *doen, logo existen*; e sendo así de decisivo o grao de implicación delas en min, o absurdo sería perderse en discusións sobre o efectivo nivel de entidade que a elas poida corresponderlles en si.

*La filosofía no consiste en saber si son más reales las manzanas de este labriego o las que yo sueño, sino en saber cual de las dos tiene más dulce aroma. Pero esto es arte mayor*⁷².

71 Cunqueiro, A., *Xente de aquí e de acolá*, Ob. Com., III, Galaxia, 1983, px.299.

72 Cunqueiro, A., *El hombre que se parecía a Orestes*, Destino, 7º edic., 1981, px.199.

Neste pronunciamento de Eumón ante Egisto, en *El Hombre que se parecía a Orestes* hai, ó meu ver, a máis bela e, ó tempo, precisa formulación do principio cunqueiriano de vivencialidade: a cuestión non é de onticidade empírica, nin sequera de onticidade metafísica; a cuestión é de vivencialidade; a realidade ou non realidade, así como a situación ou nivel categorial dentro desa realidade, decídense en función do si ou do non (e os seus graos) da implicación das cousas no ámbito vivencial do suxeito. E facernos cuestión do carácter, factual ou soñado, da mazá que nos embriaga co seu doce aroma sería pouco menos que un absurdo. A mazá poderá existir ou non existir no plano da empiría; pero, dándose como se dá, e operando como opera cativadoramente no ámbito da vivencia, ¿como se podería por en cuestión a súa pregnante existencia? En *arte maior*, como di Cunqueiro, o principio de verificabilidade cede, así, ante o arroiador alcance do principio de vivencialidade.

Pero hai tamén contrapartidas: o *ser para* da realidade vivencial, o *ser cara á* de toda realidade, confírelle tamén unha forte e decisiva carga de subxectividade. A realidade é tal que só se dá perante o seu correspondente suxeito vivenciante. E éste, o suxeito vivenciante é, así, tamén constitufnte dun mundo; un mundo aparte:

*Por primera vez, también, se daba cuenta (Paulos) de que el juego de los sueños lo apartaba de la comunidad humana*⁷³.

E, sendo así as cousas, é claro que as posibilidades de convivenciación por parte de dous diferentes suxeitos de unha mesma realidade vivencial quedan, de principio, negadas.

No mundo vivencial, ensoñado, poderá, certamente, penetrar unha realidade persoal allea: en principio, a realidade amada; pero entra, claro, en tanto que vivenciada, é dicir: en tanto que ensoñada. E esta realidade, a realidade da persoa amada, así *soñada*, dada así entre as coordenadas vivenciais, constituïdoras, do propio suxeito, ¿pode ser realmente a realidade amada en si ou esta mesma realidade amada, en canto vivenciada por outros? A Gerda vivencial de Hamlet, ¿é a mesma de Halmar?, ¿é a Gerda en si? E non se caia na inxenuidade de dicir que a vivenciación falsea ou sesga, polo menos, nun unilateral senso, as realidades en si, porque entón cabería ir máis alá e preguntar aínda: ¿é que hai Gerda en si?, ¿hai realidade amada en si? Por definición, non pode haber realidade amada que non sexa vivenciada, en canto, precisamente, vivenciada e no grao e medida en que de feito é vivenciada. E, máis alá diso:

*... non había Romeo, nin memorias, nin lirios*⁷⁴.

Non había tampouco prima donna, nin Xulieta, nin madame Saint-Vaast dos soños, fondamente vivencias, do Sochantre de Pntivy.

⁷³ Cunqueiro, A., *El año del cometa*, Destino, 1990, px.168.

⁷⁴ Cunqueiro, A., *Romeo e Xulieta, famosos namorados*, loc. cit., px.265.

Tampouco había praza de Verona, que alá se foi co tapiz que o vento *abatíu sobor da trabada*.

Só hai, logo, realidades vivencias, e o ámbito vivencial, o dos propios soños, é, coas súas xentes, coas súas cousas e cos seus aconteceres, o ámbito da escena: a cuncha almeada de Elsinor, que todo o garda dentro por mor do vento. E, máis alá de Elsinor ¿que hai? Hai Dinamarca. E

*Dinamarca é vento*⁷⁵,

a nada.

6.- O ser e non ser: o heraclitismo latente

A súa decisiva implicación no acontecer do suxeito garanta ó mundo vivencial como ser, como ser son, e non hai dúbida, as peteiradas que volven tolo a Felipe de Lomba. Pero o non ser asoma de forma constante, e non só por esa súa incontrovertible inapreixabilidade que o fai alleo a toda verificación posible; o non ser asoma, sobretudo, a través da labilidade e a versatilidade de que fan gala as realidades de máis rexa consistencia, unha vez presentes no mundo vivencial: Orestes sáese de papel, tras de moitas hamletianas dúbidas, e convencido, ó cabo, da *inutilidade da vinganza*; Arthur convaleca nun catre miserable comesto polo proido da almorrana; a Merlín, nun repente, trócaselle a cor do mundo; e é a Ulises a quen, retornado a Itaca, se lle van os anos e váiselle tamén a vida na agarda desesperada de Penélope. No mundo vivencial aínda os grandes mitos se debaten na néboa da imprecisión e a incerteza, da que o mesmo saen con ben coma con mal, ou mesmo non sean, trocan de *persona*, botando á cara un calquera dos seus mil escusados eus.

A realidade enteira ten, así, un carácter procesual; é *devir*; e éste, como vía xa de Heráclito de Éfeso, é resultado dialéctico de ser e non ser: construción e destrución, cara a nova construción, e así indefinidamente. A realidade cunqueiriana (o mundo de Cunqueiro é o mundo según Cunqueiro) non é ser, se por tal se entende algo dado xa, feito, perfecto (per-factum), redondo ó modo parmenídeo, ultimado xa, accesible só para os métodos do saber científico, e mesmo literariamente apreixable a través de relato compacto e concluso.

Pero tampouco é a nada absoluta, nin a pura virtualidade potencial, constituída en punto de arranque cara ó proceso creador ou ensoñante. Non é o non ser como algo que se dea, en estrutura dual, á beira do ser. Non: ser e non ser configuran unha formación unitaria na que, por se daren xuntos e condicionárense, nin o ser é pleno (nel aniña a deficiencia), nin o non ser é absoluto: del xorde, por exemplo, o desexo. E esta deficiencia este desexo constitúen a trama ontolóxica da sede, a *sede do amor*.

⁷⁵ Cunqueiro, A., *O incerto señor Don Hamlet*, loc. cit., px.195.

A realidade cunqueiriana resulta, así, *indefinitude* (sobre ela asentan as *incertezas*, tan reclamantes para Álvaro Cunqueiro, que alí onde non as hai mesmo as crea, e que abren as portas ó intento definatorio da *poiese*, o relato, sempre aberto) e *fronteiría*; refírome a esa situación de inestabilidade, de oscilación e ambigüidade que se dá no plano óptico e fai das cousas (mundo, persoas, sucesos, mitos...) algo sempre reversible, nunca perfecto (*per-factum*), non fundado sobre a precisión lóxica e o rigor conceptual, presto mesmo a erguerse que a derrubarse; unha situación ésta que, por darse no plano óptico, se dá tamén no psicolóxico e fai que os personaxes de Cunqueiro camiñen debaténdose entre a euforia e a depresión, entre a crencia e a dúbida, como lle sucede mesmo a Sinbad, camiño de Basora, cando, afectado pola recalcitrante descrencia de Sari, sente a necesidade de entrar no caravanserrallo de Mistar, coa esperanza de topa alí quen poida certificar da incuestionable realidade do seu propio mundo vivencial:

...non deixará de haber alí quen ouvira a historia do Ave Roc ou a viaxe levado pola balea as naves mariñas...⁷⁶.

76 Cunqueiro, A., *Se o vello Simbad volvese ás illas*, Ob. Com., Galaxia, 1982,

SOMOS BOAS, PODEMOS SER PIORES

ELVIRA SOUTO

Universidade de A Corunha

Para Macuca

Todo depende do momento e a ocasiom.

Sempre que for possível, anjo branco do lar. Quando nom, aranha negra do escuro.

No salom claro do quotidiano doméstico, menina dócil ou esposa fiel. Na cave medonha —lóbrega e propícia— alma assombrada.

Lusco-fusco de mulher que aqui se desvelará para instruçom e proveito de coraçons inocentes.

O texto

Sendo como é a nossa intençom revelar o cerne negro que o feminino branco esconde, e visto que aqui se falará de literatura —nom de outra cousa—, optamos por desenvolver a nossa argumentaçom apoiando-nos no comentário de um texto -*Gone with the Wind*- que esperamos todas as leitoras ham de lembrar e cuja análise deve permitir-nos pôr ao descoberto os artifícios de que se valem algumas autoras —neste caso Margaret Mitchell— para escamotear ao olho do censor, nem sempre tam atento como deveria, a essência e os móbeis obscuros das suas heroínas mais angelicais.

A trama

Antes de mais nada será bom recordar brevemente a história que Margaret Mitchell pujo em boca da sua narradora e que coincide, nas linhas discursivas gerais, com a verson cinematográfica oferecida mui poucos anos mais tarde por David O. Selznick e a Metro Goldwyn Mayer.

Os dous relatos —o literário e o cinematográfico— arrancam e concluem de forma análoga : umha primeira cena em que Scarlett O’Hara é informada do iminente casamento de Ashley Wilkes com a prima deste, Melanie Hamilton, e umha última cena em que vemos Rhett Butler abandonar Scarlett para regressar a Charleston, a sua cidade de origem, a seguir a morte de Melanie. Entre um e outro episódio um período de 12 anos (dos 16 aos 28 de Scarlett) durante o qual acontecem algumas cousas importantes: umha guerra que se salda com a derrota do Sul racista, três matrimónios catastróficos da herdeira de Tara, três filhos nom muito melhor sucedidos, dous amores fracassados, fome, morte, falência e reabilitação económica, etc. etc. etc.

Doze anos intensos que transformam a adolescente do início —meninha mimada de plantaçom— numha mulher adulta e livre, economicamente próspera e ideologicamente situada no lado do vencedor ianque.

O título

Som duas as razons porque o título com que Margaret Mitchell baptizou a sua obra *-Gone with the Wind-* nos parece sugestivo. A primeira porque polo recurso à forma verbal em voz passiva se acentua a condiçom de nom-agente do sujeito (ao contrário do que acontece com a fórmula a que recorrerom os tradutores da TVG: «Foi-se com o vento») e a segunda porque, nom explicitando —e nem sequer insinuando— que foi exactamente isso que o vento levou, a autora nos concedeu a liberdade de ser nós mesmas a imaginar o que queria dizer (o qual manifestamente nom acontece com o título que se deu em Portugal ao livro e ao filme : «Tudo o vento levou», e em certo modo também nom na correspondente versom espanhola : «Lo que el viento se llevó», onde se introduz um elemento deíctico ausente, e com bons motivos ausente, no título original).

Ora, este «nom ir» mas «ser levado» e esta ausência de referente explícito ou sugerido interessam-nos muito porque eles constituem a base sobre a qual assenta o mal-entendido, voluntário ou inconsciente nom sabemos, que dá pé à diversa interpretação da história a que um e outro relato nos convidam. Digamos rapidamente que, por atrás da superficial fidelidade com que o discurso fílmico acompanha o discurso literário, vemos assomar umha discrepância, a primeira vista nom demasiado importante, que acaba por ser decisiva, quer-nos parecer, para a estruturaçom dos seus significados.

Dessa discrepância é que nós nos ocuparemos porquanto a chave para lhe reconhecer as implicaçoms semânticas, o miolo do assunto, reside precisamente nas mulheres, na forma como é valorizado o comportamento das mulheres e na escolha que a leitora faga de umha ou outra das duas principais figuras femininas (Scarlett ou Melanie) para identificar a heroína da história (e quando dizemos heroína nom estamos a pensar necessariamente na protagonista senom naquela personagem, às vezes secundária, que incarna e sintetiza os valores ideológicos do texto).

Segundo se escolher umha ou a outra assim será a resposta que daremos à interrogante que o enunciado ambíguo de Margaret Mitchell indirectamente coloca: foi levado polo vento exactamente o quê? E segundo for essa resposta assim estruturaremos, logicamente, os significados da história.

As personagens

Daremos por universalmente aceite aquele princípio crítico que decreta ser o mais saudável passar a pente fino todas as vozes e figuras femininas dos textos escritos por mulheres se se querem evitar erros de análise que podam mais tarde vir a incomodar-nos. A razão é simples : nelas, ou polo menos nalgumha delas, é que a autora sempre deposita a sua confiança e, sendo o caso, o seu segredo.

Nós aqui, por razões de espaço e por ser quanto interessa ao nosso propósito, limitaremos-nos a examinar a forma como som caracterizadas as duas personagens que disputam a centralidade do entramado diegético em cada um dos relatos e o modo como o seu respectivo comportamento é visto e avaliado pola instancia autoral que regula o discurso. Com isso será suficiente, esperamos, para descobrir as razões do mal-entendido de que antes se falou, isto é: o porquê dos diferentes protocolos que enformam a trama em cada umha das duas versões que conhecemos (a de Margaret Mitchell e a da Metro Goldwyn Mayer).

A protagonista

Sobre isto nom há, ao que cremos, equívoco possível: o protagonismo do livro de Margaret Mitchell e o protagonismo do filme da empresa cinematográfica comandada corresponde inteiramente a Scarlett O'Hara. Os dous relatos abrem e fecham com ela no primeiro plano, a parte com muito mais importante da história é focalizada do seu ponto de mira, os movimentos que a narradora e a câmara acompanham som quase que em exclusivo os dela e o processo a cujo desenvolvimento assistimos é, sem dúvida alguma também, o da própria Scarlett.

Sobram razões pois para que nos interesse averiguar que di a narradora sobre esta mulher.

O relato começa com esta mui eloquente apresentação de Scarlett:

«Her new green flowered-mullin dress spread its twelve yards of billowing material over her hoops and exactly matched the flat-heeled green morocco slippers her father had recently brought her from Atlanta. The dress set off to perfection the seventeen-inch waist, the smallest in three counties, and the tightly fitting basque showed breasts well matured for her sixteen years. But for all the modesty of her spreading skirts, the demureness of hair netted smoothly into a chignon and the quietness of small white hands folded in her lap, her true self was poorly concealed. The green eyes in the carefully sweet face were turbulent,

willful, lusty with life, distinctly at variance with her decorous demeanor. Her manners had been imposed upon her by her mother's gentle admonitions and the sterner discipline of her mammy; her eyes were her own.» (p.3)¹

Desenho de traço forte mui em consonância com a estética do melodrama e que os cultores do género sem dúvida apreciam. Com ele Margaret Mitchell nos evita trabalhos de desentulho desnecessários que poderiam vir a desviar a nossa atenção do que realmente (lhe) interessa. A leitora deve reconhecer na protagonista, porque assim o quer a voz autoral inscrita no texto, a encruzilhada que nela se significa. Deve identificar em Scarlett, desde o primeiro momento e sem lugar a dúvidas, esse centro nodal onde convergem e embatem as forças de signo contrário de cuja tensom nasce e se alimenta a história.

Nom podia a autora americana permitir-se o luxo de deixar a sua narradora sugerir ao de leve. A sua é arte de claro-escuro que nom condiz com subtilezas excessivas e piscadelas de olho requintadas. Na herdeira da plantaçom de Gerald O'Hara a leitora deve ler sem equívoco possível a crise e a indecisom porque é a ela que a autora confiou o recado de representar, por sinédoque, um mundo em conflito —o dos aristocratas do Sul norteamericano— que em 1861 (baliza inicial do tempo diegético) se negava a admitir que a trajectória até aí percorrida de vontade aparentemente unânime tinha chegado ao ponto sem retorno onde o futuro se parte em destinos alternativos.

Nom é, note-se bem, que Scarlett —a sociedade que ela significa— ignore a contradiçom que a comove. É que essa contradiçom nom lhe parece assunto que —de momento— deva preocupá-la. Com todos os trunfos que crê ter na mao o futuro nom representa, para ela, problema digno de atençom. Scarlett confia que com o decorrer da história o seu conflito íntimo há de desaparecer e ela há de acabar adaptando-se ao modelo canónico porque o tempo, que sempre resolveu todo, há de pôr afinal outra vez cada cousa no seu sítio. E a ela nem remotamente lhe ocorre que o sítio das cousas poda nom coincidir com o que imagina e projecta : casar com Ashley Wilkes, herdeiro de Twelve Oaks, e converter-se em senhora de plantaçom segundo o modelo consagrado polas mais arraigadas tradiçoms sulistas que a sua mai, Ellen O'Hara, tam perfeitamente encarna.

1 «O seu vestido novo de muselina verde com flores espalhava as doze iardas de tecido ondulante sobre a armaçom da saia condizendo exactamente com os sapatos baixos que o pai lhe trouxera havia pouco de Atlanta e assentando à perfeiçom nas dezassete pulgadas da sua cintura, a mais estreita nos três condados das redondezas. A basquinha ajustada deixava adivinhar um peito já bem formado para os seus dezasseis anos. Mas apesar da modéstia da saia, o recato do cabelo recolhido num delicado carrapito e a quietude das pequenas maos brancas cruzadas no regaço, a sua verdadeira forma de ser mal se conseguia dissimular. Os verdes olhos no rosto procuradamente doce eram turbulentos, resolutos, cheios de vida, em franco contraste com a discriçom do sua compostura. Os suaves conselhos da mai e a mais severa disciplina de Mammy tinham conseguido dar-lhe um verniz de boas maneiras, nos olhos transparecia ela mesma.»

Mas já vimos que o verniz externo de meninha bem comportada mal consegue impor-se sobre a sua índole íntima, que é bem outra. Sob as maneiras suaves assoma involuntariamente a determinação firme, sob a aparência dócil transparece o ânimo decidido herdado do pai irlandês que a impulsiona a transgredir nos momentos críticos as rígidas normas que a sociedade impõe às damas de luar e magnólia.

No episódio que, nom por acaso, domina o início do relato, vemos Scarlett mostrar-se disposta a obedecer as directrizes com que Mammy a prepara para a festa de Twelve Oaks, aceitar fingir-se tam inapetente como cumpre a umha jovem sulista de boas famílias, resignar-se à pressom do espartilho que a oprime e lhe rouba a liberdade, mostrar-se coqueta e frágil como o costume manda que as raparigas casadeiras se mostrem e simular que se retira com as outras mulheres a descansar na hora da sesta. Vemos Scarlett cumprir umha por umha todas as ordens recebidas mas nom a vemos é observar conseqüentemente até ao fim os rígidos preceitos do seu mundo. Estranha como se sente à camaradagem bisbilhoteira das suas congéneres, a herdeira do emigrante irlandês acaba por fugir da companhia feminina para correr a ocultar-se no lugar que essa hora suspensa —hora de trégua entre os festejos da manhã e o baile nocturno— reserva aos homens. E isso porque alimenta o ousado propósito de abordar o prometido de Melanie para lhe propor fugirem juntos deste mundo que a abafa. Porque pretende encarar o parsimonioso cavalheiro do Sul com a realidade urgente dos seus próprios desejos.

E é tam vigoroso o entusiasmo de Scarlett que Ashley Wilkes, espantado do que vê e falto das defesas que habitualmente o protegem de ardores como estes, tam por completo fora de lugar nas senhoras, cede atónito, e contra a sua vontade de *gentleman*, à tentação carnal que o voraz apetito dela lhe contagia.

Mas se o ânimo robusto da filha de Gerald O'Hara obtém aqui umha pequena vitória ao arrastar o mui comedido herdeiro de Twelve Oaks a um arrebatamento amoroso impróprio da sua condição galante, também —e simultaneamente— com este gesto insólito dá o primeiro passo no caminho que há de levá-la a perder toda a esperança de algum dia ver realizado o seu velho projecto. Com esta iniciativa audaz Scarlett coloca a primeira pedra do edifício cuja construção se descreve ao longo das mais de mil páginas por que se estende o relato pois o expediente a que recorre é a base que alicerça a sua renúncia a um dia se converter em grande dama de plantação (e quem isto afirma é nada menos que Rhett Butler). Fazendo que Scarlett declare o seu amor a Ashley a narradora assinala o início do processo que há de transformar a jovem núbil do começo na mulher independente e solitária que vemos no fim abandonada na sua casa de Atlanta (que nom em Tara).

Carece de sentido acompanhar aqui demoradamente um percurso que todas as leitoras recordam bem. Digamos apenas que, com diferença ao que se nos fai crer no filme da Metro, a primeira parte desse processo, que afirmamos ser o fio condutor mais evidente nos dous relatos, nom conclui no romance de Margaret Mitchell numha cena de contraluz tam efectista como aquela em que Scarlett, alçando um punho

enérgico e increpando ao alto, declara nom estar disposta a passar fome nunca mais nem a permitir que os seus a passem. Nada disso. O primeiro trecho do percurso da herdeira de Tara culmina no texto literário de forma bem mais interessante e sugestiva quando, de regresso à casa paterna (que nom ardeu), e sendo já nesta altura da história viúva de Charles Hamilton, toma conhecimento dos vários desastres domésticos que a obrigam a substituir o pai no lugar de cabeça de família e, umha vez que se resigna a assumir o mando, decide juntar às pesadas responsabilidades do cargo um gesto que deve compensar tanto infortúnio: beber —em companhia de Gerald— a sua primeira garrafa de whisky. Gesto de emancipação que ganha todo o seu significado momentos mais tarde, quando Mammy e Dilcey a libertam por fim das aperturas do espartilho que até aí a torturara.

«Then she discovered she was in her own room, on her own bed, faint moonlight pricking the darkness, and Mammy and Dilcey were undressing her. The torturing stays no longer pinched her waist and she could breathe deeply and quietly to the bottom of her lungs and her abdomen.» (p.419)²

Estes dous episódios, ligados entre si por umha relação de metonímia textual e polas respectivas implicações semânticas, confirmam o sentido em que foi evoluindo a personalidade de Scarlett e anunciam também o curso ulterior do seu processo porquanto, umha vez transgredido o tabu e ultrapassada a fronteira que delimita o que à mulher é permitido, nada poderá impedir já à protagonista de internar-se e triunfar no mundo que o costume reservava ao homem.

Do whisky e a libertação física, vemos Scarlett aceder à actividade empresarial (incluindo nesta actividade o oferecimento comercial do seu corpo a Rhett Butler e os seus dous matrimónios sucessivos); do êxito nos negócios vemos como passa a negar-se a qualquer hipótese de umha nova maternidade; e daí —momento decisivo— vemo-la chegar ao reconhecimento da falácia que alicerçava o seu suposto amor polo marido de Melanie (o mais genuíno representante da futilidade do cavalheiro sulista).

Claro que nessa altura, quando o ciclo conclui e Scarlett se emancipa por completo das ataduras supérfluas do mundo antigo, quando parece ser chegado o momento de desfrutar por fim, sem mais sobressaltos, a prosperidade económica tam tenazmente perseguida, o que fora ao longo de todo o processo o seu mentor mais constante (e sem dúvida também o seu mais lucrativo negócio) imprevisamente lhe vira as costas (na versom cinematográfica com umha metáfora visual óbvia). Rhett Butler abandona Scarlett na sumptuosa mansom de Atlanta (insistimos, nom em Tara) por umha razom bastante curiosa : morta Melanie nada há que justifique a sua presença na cidade que agora governa o vencedor ianque. Ansioso por recuperar o

² «Daquela descobriu que estava no seu próprio quarto, na sua própria cama, um tímido raio de lua perfurando a escuridade, e Mammy e Dilcey a despiam. O cruel espartilho já nom lhe atenzava a cintura e podia respirar profunda e tranquilamente até ao fondo dos pulmões e do abdomen.»

beneplácito dos seus e o lugar que perdera na velha sociedade reaccionária, o traficante que se enriquecera na guerra em que o seu mundo foi derrotado desinteressasse por completo de todo o que a Scarlett di respeito. Com a morte da suave Melanie a funçom chega ao fim e o pano cai ocultando para sempre os actores do drama. Nem Ashley Wilkes nem Rhett Butler mostram o mais mínimo interesse por continuar unidos à paixom vermelha e empresarial que alenta em Scarlett O'Hara. A história acabou.

Acabou total e definitivamente porque a sua heroína morreu e sem heroína nom há história possível. Se alguém quizer prolongar as aventuras da protagonista de *Gone with the Wind* a partir desse «I'll think of it all tomorrow» que o relato de Margaret Mitchell tornara célebre, é mui livre de fazê-lo. Mas deve saber, e claro que sabe, que trabalha com materiais doutro género. Retomar o fio para dar mais alguma volta à meada é pretender que desandemos o caminho andado, é fazer-nos voltar à superfície quando já tínhamos bem asido o cabo que nos conduzia ao coração do texto. É passar por alto a estrutura rotunda do melodrama para sub-repticiamente nos instalar na composiçom episódica e pouco vertebrada da telenovela.

E é também nom compreender a ironia de que a autora impregnou a frase de Scarlett e tomar partido pola leitura, mais simples, que promociona o relato cinematográfico, onde a heroína do romance de Margaret Mitchell se vê injustamente relegada ao papel de personagem de reparto, como já agora mesmo se tentará mostrar.

A heroína

Se a autora do texto literário desenhou com traços fortes o perfil da protagonista da história, para a sua heroína reservou tintas mais apagadas. Talvez lhe pareceu que mesmo no Sul segregacionista de finais da década de trinta nom interessava demasiado expor à luz do sol todas as vazas do seu jogo. Ou foi simplesmente porque pensou que quem queria entender entendia sem necessidade de maiores esclarecimentos e nom tinha sentido algum pôr em grande plano o que visto a certa distância resultava perfeitamente óbvio.

O subterfúgio técnico a que recorreu para fazer com que a sua figura mais inquietante, e em todos os sentidos a mais admirada, parecesse conformar-se com um discreto papel secundário é mui singelo : nom permitir que o olho da câmara penetre em nengum momento no interior da personagem, nom revelar nunca as razons íntimas que determinam os seus gestos externos, e desentender-se dela quando no palco nada de importância *para os outros* parece acontecer. Por isso de Melanie Hamiltom apenas se sabemos o que o resto das personagens sabe, o que elas vem e o que elas pensam. Pior ainda : a principal fonte de informaçom de que dispomos para descobrir as sinuosidades da esposa de Ashley Wilkes é Scarlett O'Hara, a sua mais directa antagonista, aquela de entre todas as figuras que povoam a história que, por essa mesma razom, menos confiança pode merecer-nos.

E o segredo está precisamente aí.

Porque Margaret Mitchell é umha escritora maliciosa, nom esqueçamos. Da escola feminina de Eva. E nom é o próprio deste tipo de mulheres atacar de frente. Mostrar-nos a heroína através da sua rival é umha forma retorcida de a valorizar, de fazer com que aceitemos sem reparos essa pretendida bondade que Scarlett, tam parcial nas suas opinions, se resiste a admitir.

Todo consiste em contar as cousas de tal maneira que a leitora tenha que reconhecer, ao tempo que se identifica superficialmente com as tribulaçõs da protagonista, a inconsistência e a arbitrariedade dos seus juízos (e nom ha de ser precisamente Margaret Mitchell quem nos escamoteie as provas). Umha vez provocado esse distanciamento e garantida a desconfiança, a autora pode deixar que Scarlett critique umha e outra vez a falta de jeito e a passividade da rival. O resultado da sua insistência nom pode ser outro que o de acentuar mais e mais, e sempre a favor da heroína, a dissemelhança que antagoniza ambas, o desatino da forma irreflexiva e pouco elegante que tem Scarlett de comportar-se e o acerto da atitude discreta e sábia de que Melanie fai gala em todo momento. E assim, logicamente, as nossas simpatias (incluídas as simpatias dos produtores da Metro) serám todas para esta jovem frágil e infantil, com ares de matrona precoce, a quem ela confiou o seu segredo.

Revisemos brevemente a história a esta luz e comprovaremos como o simples gesto de aproximar a lente de Melanie descobre de imediato as gretas que desmancham o brilho falso de Scarlett.

A narraçom começa, como se sabe, com o anúncio da próxima boda da filha dos Hamilton que, conforme o costume ancestral da família e sem que os encantos de Scarlett podam impedi-lo, casa com o seu primo Ashley. E termina, como se sabe também, com a sua morte aos 29 anos. O breve relato epilodal que encerra o romance nom tem outra finalidade que mostrar-nos a disoluçom definitiva da sociedade que em torno a ela permanecia unida : Mammy regressa a Tara a esperar a sua própria morte, Rhett Butler retorna a Charleston em busca da respectabilidade sulista que em Atlanta já nom encontra, e o viúvo Ashley Wilkes, agora por completo indiferente a Scarlett, é entregue como última prenda da esposa, e junto com o filho de ambos, ao cuidado de Scarlett.

Ao igual que para a protagonista, também para Melanie estes foram doze anos mui intensos. Entre o casamento e a morte deu à luz e criou o seu único filho; participou numha guerra catastrófica a cuja causa aderiu incondicionalmente; a casa que lhe era destinada —Twelve Oaks— foi reduzida a cinzas polo invasor ianque; e o seu mundo, o mundo da aristocracia endógama do Sul, está a piques de desabar e desaparecer, varrido polo vento implacável da História.

Comparado com o de Scarlett, o seu destino resulta, a primeira vista, ainda mais desafortunado: ela, como Twelve Oaks e com diferença a Tara, carece dos meios necessários para defrontar os novos tempos, a sua é umha causa de antemao votada

à derrota; o seu marido —polo que nós sabemos— mostra-se bastante indeciso quanto às suas preferências sexuais todo o tempo que dura o matrimónio; a sua própria fraqueza física fai com que essa segunda maternidade que deseja com fervor resulte impossível e acabe no fim por lhe provocar a morte prematura.

E contodo, apesar de tantos contratempos e tantos fracassos, ela é, segundo afirma Rhett Butler, «one of the few great ladies» (p.223) do Sul, ou polo menos umha das poucas grandes damas que a ele lhe foi dado conhecer. E ela é também, entre muitas outras cousas, o único sonho que nunca defraudou as expectativas juvenis do seu quimérico marido, como o próprio Ashley se dá ao trabalho de nos informar —e de informar Scarlett— com bastante atraso por certo.

Para a narradora, a rapariga de dezassete anos que já em 1861 surpreende a todos pola dignidade invulgar das suas maneiras, aparece como a representaçom mais quimicamente pura do anjo doméstico. Tam simples como a terra, tam boa como o pam, tam transparente como água de manancial —e repare-se bem na ênfase alambiçada e traçoieira do símil— ela é compêndio acabado das melhores virtudes femininas e a mais perfeita imagem da dama em embriom.

«She was a tiny, frailty built girl, who gave the appearance of a child masquerading in her mother's enormous hoop skirts —an illusion that was heightened by the shy, almost frightened look in her too large brown eyes. She had a cloud of curly dark hair which was so sternly repressed beneath its net that no vagrant tendrils escaped, and this dark mass, with its long widow's peak, accentuated the heart shape of her face. Too wide across the cheek bones, too pointed at the chin, it was a sweet, timid face but a plain face, and she had no feminine tricks of allure to make observers forget its plainness. She looked —and was— as simple as earth, as good as bread, as transparent as spring water. But for all her plainness of feature and smallness of stature, there was a sedate dignity about her movements that was oddly touching and far older than her seventeen years.» (p.101)³

E finalmente, também para Scarlett, quando já vam alá doze anos desde que a víramos afirmar por vez primeira ninguém poder sentir-se em verdade apaixonado —e muito menos Ashley Wilkes— por umha mulher tam insignificante e vulgar como

3 «Era umha jovem mui pequena, de constituíçom frágil, com aspecto de criança disfarçada com as enormes saias de balom da mãi —aspecto que a expressom tímida, quase que envergonhada, dos seus olhos excessivamente grandes, acentuava. A rede recolhia tam severamente a nuvem negra e ondulada do seu cabelo que nengumha madeixa caprichosa conseguia escapar-lhe, e esta massa escura penteada em ponta como a de umha viúva, contribuía a realçar a forma de coração do seu rosto. Demasiado largo nas bochechas, demasiado estreito no queixo, o seu era um rosto suave e tímido mas excessivamente simples, e ela carecia de qualquer graça de seduçom feminina que pudesse fazer que quem a observava esquecesse a sua simplicidade. Parecia —e era— tam simples como a terra, tam boa como o pam e tam transparente como a água de manancial. Mas apesar da vulgaridade dos seus traços e da insignificância da sua estatura, os seus gestos tinham umha dignidade serena que resultava estranhamente comovedora e muito mais madura do que os seus dezassete anos permitiriam esperar.»

Melanie, e depois de ter criticado incansavelmente ao longo de mais de um milhar de páginas o seu parasitismo adventício, também para ela, a proclamada bondade da heroína acaba impondo-se pola força da sua evidência, mas nom como essa água fresca de manancial de que fala a narradora, senom como cruz bem incómoda que lhe tocará carregar, precisamente a ela, durante o resto da vida.

«Yes, it would be her cross, until she died, to keep this torment silent within her, to wear the hair shirt of shame, to feel it chafing her at every tender look and gesture Melanie would make throughtout the years, to subdue forever the impulse to cry: 'Don't be so kind! Don't fight for me! I'm not worth it!'» (p.948).⁴

Nom há dúvida possível. Afinal, polo menos nisto, a narradora e Scarlett acabam por coincidir ao cento por cento: Melanie é —infinita e irremediavelmente— umha mulher boa.

Só que, se para a primeira essa bondade é umha virtude acima de toda suspeita, em modo algum a segunda, a falar com sinceridade, poderia dizer o mesmo. Heroínas tam boas como esta Melanie som a pior agonia das protagonistas más como Scarlett. E aí está para confirmá-lo, com umha piscadela regozijada e a voz em surdina, a autora do romance : Olha para esta! E vós que a criades incapaz de matar umha mosca!

«'Ashley is a very fine man,' began Scarlett hotly.

'I never said he wasn't but he's as helpless as a turtle on his back. If the Wilkes family pulls through these hard times, it'll be Melly who pulls through. Not Ashley.'

'Melly! Lord, Grandma! What are you talking about? I've lived with Melly long enough to know she's sickly and scared and hasn't the gumption to say Boo to a goose. 'Now why on earth should anyone want to say Boo to a goose? It always sounded like a waste of time to me. She might not say Boo to a goose but she'd say Boo to the world or the Yankee government or anything else that threatened her precious Ashley or her boy or her notions of gentility. Her way isn't your way, Scarlett, or my way. It's the way your mother would have acted if she'd lived. Melly puts me in mind of your mother when she was young... And maybe she'll pull the Wilkes family through.'» (p.718).⁵

4 «Si, haveria de ser a sua cruz, até à morte, guardar para si a angústia deste silêncio, vestir a camisa da vergonha, sentir a irritaçom da doçura de todos os olhares e os gestos que Melanie poderia ter feito ao longo dos anos, reprimir para sempre o impulso de gritar « 'Nom sejas tam boa! Nom luites por mim! Eu nom o mereço!'»

5 «Ashley é um homem admirável,' prorrompeu Scarlett com ardor.

'Nunca dixem que nom o fosse mas é tam impotente como umha tartaruga de pernas viradas para o ar. Se os Wilkes conseguem safar-se nestes tempos difíceis, há de ser graças a Melly, nom a Ashley.'

Recordemos de forma rápida o que fijo Melanie para merecer tam ampulosos elogios.

O primeiro foi atrapar Ashley Wilkes. O segundo, vincular Scarlett O'Hara à sua própria família através do matrimónio com Charles Hamilton. Depois, responsabilizar a cunhada, por promessa feita a Ashley, de atendê-la no parto e depositá-la em lugar seguro (Tara). Mais tarde, esperar ali o marido, relativamente a salvo vistas as difíceis circunstâncias. Quando este tenta emancipar-se da tutela económica da protagonista (o seu único gesto adulto em todo o romance), impedir-lhe que o faça. E com mui bom tino por certo pois esse é o meio de que se vale para : regressar a Atlanta (que é a sua cidade), pôr casa própria (e já veremos que casa), converter-se no centro da velha sociedade aristocrática, controlar entusiasta as actividades do Ku-Klux-Klan (sem sair do interior doméstico), evitar o perigo de que Scarlett poda vir a romper definitivamente com o mundo antigo (o qual seria umha catástrofe económica para os muitos confederacionistas que dependem do dinheiro dela). Por fim, e já na hora da morte, tomar as medidas precisas para garantir o futuro do esposo e do filho entregando-os ao cuidado da cunhada, que recebe o legado com mais desespero que prazer, roída como está polo veneno de um sentimento de culpabilidade bem característico do seu ingénuo orgulho.

Tem razom Scarlett, Melanie é tam tímida que parece incapaz de espantar um ganso ou matar umha mosca. Arranja sempre a maneira de que os outros fagam por ela trabalho tam desagradável.

E nom porque lhe falte valor ou a morte a assuste, que nom a assusta em absoluto. Scarlett é a primeira em sentir-se assombrada da serenidade com que Melanie cuida no hospital de Atlanta, durante a guerra, de quanto ferido e moribundo lhe cai nas maos. Em Tara o seu assombro é ainda maior quando a vê exultar por ela ter matado o soldado ianque que pretendia assaltar a casa e quando a escuita propor-lhe com toda a frieza inspeccionarem o farnel e os bolsos do morto. E em Atlanta a sua temeridade chega a arrepiá-la quando descobre que o guarda-costas que lhe contratara para protegê-la dos supostos perigos dos caminhos resulta ser um criminoso fugido da justiça, assassino da sua própria mulher, a quem a cândida heroína dá alojamento na cave da sua casa.

Mas matar, Melanie nom mata nunca. Passeia por todo o relato esse sorriso doce e angelical que convenceu os produtores da Metro a contratarem umha actriz tam

‘Melly, Meu Deus, vovó! Que di? Vivim com Melly o suficiente para saber o doente e assustada que sempre está. Nom tem sentido nem para matar umha mosca’

‘E para que haveria umha de querer matar umha mosca? Sempre me pareceu umha perda de tempo. Ela pode nom ser capaz de matar umha mosca mas é bem capaz de fazer frente ao mundo ou ao governo ianque ou a qualquer outra cousa que ameace o seu precioso Ashley, o seu rapaz ou a sua ideia do que é a nobreza. Os meios dela nom som os teus, Scarlett, nem os meus. Som os meios de que se valeria a tua mãe se fosse viva. Melly recorda-me sempre tua mãe quando era nova... E é mui possível que consiga salvar a família Ashley»

provadamente boa como Olivia de Havilland para lhe dar corpo e voz cinematográficos. E, cúmplices ou inocentes nom sabemos, os responsáveis pola versom fílmica aceitaram velar as suas turvas actividades e discretamente encobrir a política de terror nocturno que alenta, sem sair da sua pequena moradia de Ivy Street, esta jovem esposa de aparência boa e intençom bem pior que Margaret Mitchell, racista como era, elevou ao alto rango de heroína do seu romance.

Fossem éticas ou de mercado as razons que determinaram essa pusilaminidade que a senhora de Twelve Oaks luze no *écran*, o certo é que, ao se esbaterem os seus mais sórdidos rasgos, Melanie perde importância na estrutura semántica da história e a ideologia reaccionária de que ela é suporte significativo perde também, por isso mesmo, muita da virulência que tem no relato literário.

E porque, assim dizimada a sua complexidade, a heroína de Margaret Mitchell deixa de ser a coluna que vertebrava a trama, afinal já ninguém sabe mui bem que foi exactamente isso que o vento levou : se a Tara de Scarlett O'Hara, a Twelve Oaks de Melanie Wilkes ou, mais indiscriminadamente, todo o que as duas representam.

Mas para quem conhece o livro a dúvida nom pode existir : o único que o vento varreu, e nom nos parece pouco, foi a sociedade racial e aristocrática cujos sonhos habitaram a herdade arrasada polo incêndio. O vento levou isso e nada mais. Com a morte de Melly, os restos desse mundo que ainda sobrevivia no reduto um tanto patético da pequena casa de Ivy Street, chega irremisivelmente ao fim.

O destino da propriedade dos O'Hara, ao igual que o da sua herdeira, Scarlett, é bem outro, bastante menos romântico : de grande plantaçom escravagista que era, Tara passa a converter-se numha granja de trabalho a jornal gestionada por um agricultor que se conforma aos novos tempos e se liga à família por laços matrimoniais. E se a elegante herdade dos Ashley é heroicamente substituída por umha modesta casa de raízes adventícias, a que fora ecléctica residência dos O'Hara é relegada ao papel de refúgio agrícola ocasional. Scarlett aparece definitivamente instalada agora, aos seus 28 anos, na pretenciosa mansom que construiu em Atlanta com o dinheiro de Rhett Butler (que é em boa medida, nom perdamos de vista pormenor tam interessante, dinheiro que o governo confederacionista lhe entregara durante a guerra). Aí, nesse espaço ampuloso, no imenso vestíbulo vermelho, é que o último dos seus três maridos lhe vira as costas porque na aparentemente límpida moradia da Rua da Hedra Melanie Hamiltom acaba de morrer.

Depois disto, nom será muito o que diremos já. Apenas se acrescentaremos umhas notas sobre a construçom do espaço diegético cuja única finalidade é esclarecer o sentido dos modificadores com que acabamos de adjectivar os cenários que sobredeterminam o desenho das duas grandes figuras femininas da história («modesta casa de raízes adventícias», «ecléctica residência», «refúgio agrícola ocasional», «pretenciosa mansom», «imenso vestíbulo vermelho», «aparentemente límpida moradia»), procurando precisar também, brevemente, qual o significado de outro espaço importante que aqui nom foi citado : a cidade de Atlanta.

Os espaços da protagonista

Simplificando bastante as cousas diremos que Scarlett O'Hara é definida fundamentalmente por três espaços : a casa paterna, a cidade de Atlanta e a mansom construída com o dinheiro de Rhett Butler.

Se no apartado anterior caracterizamos Tara como sendo umha «residência ecléctica» foi porque, como a própria narradora nos informa, a casa que Gerald O'Hara construíra sem qualquer plano arquitectural prévio, acrescentando à planta primitiva novas dependências onde e quando lhe pareceu conveniente, com o tempo, e graças aos cuidados de Ellen, acabou por adquirir o encanto e a elegância que nos anos adolescentes de Scarlett puderom ocultar a sua falta de desenho.

«The house had been built according to no architectural plan whatever, with extra rooms added where and when it seemed convenient, but, with Ellen's care and attention, it gained a charm that made up for its lack of design.» (p.57)⁶

Este é o cenário da adolescência da protagonista e o legado que o pai lhe promete. O valor que a autora atribui ao carácter compósito da sua factura dificilmente poderia ser mais óbvio nem reflectir de forma mais explícita a contraditória personalidade da filha de Ellen e Gerald.

Ora, esta é também a razão pela qual a Tara que Scarlett recebe quase no fim da guerra, quando ela já nom é umha adolescente que trata de dissimular com maneiras apreendidas da mai a índole independente que herdou da estirpe paterna senom umha mulher capaz de libertar-se de convenções sociais constrangedoras, em modo algum poderia ter conservado intacta a sua elegante aparência. Quando Scarlett acede à propriedade de Tara os campos (de terra vermelha) estão incultos e a casa perdeu, a maos do invasor ianque, todo o requinte e a distinção com que Ellen escondera a desordem da sua planta, como também a sua herdeira se despiu já de artifícios inúteis, embaraçosos mesmo, que lhe impediriam adaptar-se às necessidades actuais. E como ela, livre de enfeites, a sólida construção de Gerald O'Hara continua de pé. Resiste, desnudando-se, à catástrofe. O começo da sua recuperação económica —e da sua conversão em granja agrícola— vem assinalado no relato de Margaret Mitchell por um episódio mui instrutivo: o saque do farnel em que o soldado nortenho morto por Scarlett escondia dinheiro e joias. Com o fruto da pilhagem (inspirada por Melly) Scarlett O'Hara salva da fome os habitantes da herdade e dá o primeiro passo no mundo dos negócios.

Vejamos agora qual a vinculação da protagonista com Atlanta.

A primeira vez que a narradora relaciona ambas tem bom cuidado de evitar que nos escape o significado da metáfora : a cidade, se nom nasceu no mesmo ano que

⁶ «A casa fora construída sem qualquer plano arquitectural, acrescentando-se quartos adicionais onde e quando parecera conveniente, mas, com os cuidados e atenções de Ellen ganhara um encanto que compensava a sua falta de desenho».

Scarlett como pretende o pai, sim foi baptizada —como ela própria— em 1845, e é nessa mesma altura que começa a desenvolver-se o traçado do caminho de ferro que lhe há de proporcionar o relevo que no presente desfruta. Relevo que em tempos de paz lhe advinha da sua condição de centro nevrálgico do intercâmbio comercial e que agora, em tempos de guerra, pelas mesmas razões estratégicas, decorre da sua importância para o abastecimento das tropas. Nom perdamos de vista que em Atlanta convergem, entroncam, as mais importantes artérias ferroviárias do Sul.

«Atlanta had always interested her more than any other town because when she was a child Gerald had told her that she and Atlanta were exactly the same age. She discovered when she grew older that Gerald had stretched the truth somewhat, as was his habit when a little stretching would improve a story; but Atlanta was only nine years older than she was (...). Atlanta was of her own generation, crude with the crudities of youth and as headstrong and impetuous as herself.

The story Gerald had told her was based on the fact that she and Atlanta were christened in the same Year. In the nine years before Scarlett was born, the town had been called, first, Terminus and then Marthasville, and not until the year of Scarlett's birth had it become Atlanta(...).

Born of a railroad, Atlanta grew as its railroads grew. With the completion of the four lines, Atlanta was now connected with the West, with the South, with the Coast and, through Augusta, with the North and East. It had become the crossroads of travel north and south and east and west, and the little village leaped to life... thriving small city of ten thousand that was the center of attention for the whole state.» (141-142)⁷

Cruzamento de caminhos como a própria Scarlett, as duas vivem neste primeiro ano de guerra um dos períodos mais convulsos e contraditórios das suas respectivas histórias. O desastre bélico impom à cidade os seus rigores (ao igual que o luto abafa a viúva de Charles Hamilton), mas desata ao mesmo tempo umha actividade frenética (bailes para o exército, quermesses benéficas, matrimónios de guerra, etc.etc.etc.) que a sociedade mais tradicional se vê obrigada a admitir, por mui reticente que se mostre, para salvar a Causa (como, também à força, tem de admitir os paralelos despropósitos da conduta de Scarlett).

Mas para além da mui evidente sinonímia destes dous significantes, a autora ainda nos proporciona outro indício do que esta primeira viagem a Atlanta significa:

⁷ «Atlanta sempre lhe interessara mais do que qualquer outra cidade porque de pequena Gerald lhe dizia que ela e Atlanta eram do mesmo tempo exactamente. Mais tarde acabou por descobrir que Gerald retocara um tanto a verdade, como costumava fazer quando um pequeno retoque melhorava a história; mas Atlanta tinha apenas nove anos mais do que ela... Atlanta pertencia à sua própria geração, imperfeita como é imperfeita a juventude e tam obstinada e impetuosa como ela própria.

«The carriage plowed its way farther and halted for a moment to permit two ladies with baskets of bandages on their arms to pick precarious passages across the sloppy street on stepping stones. At the same moment, Scarlett's eye was caught by a figure on the sidewalk in a brightly colored dress -too bright for street wear- covered by a Paisley shawl with fringes to the heels. Turning she saw a tall handsome woman with a bold face and a mass of red hair, too red to be true. It was the first time she had ever seen any woman who she knew

for certain had 'done something to her hair' and she watched her, fascinated.»
(p.149) (os sublinhados, logicamente, som nossos)⁸

Se com a ligação espaço-personagem a autora nos facilita o reconhecimento do significado que atribui à figura de Scarlett (no destino da cidade decide-se, nome esqueçamos, o destino de todo o Sul), com a descrição desta cena, fazendo-a olhar sem qualquer interesse as enfermeiras em dificuldades e mostrando-no-la ao mesmo tempo fascinada pela cabeça vermelha de Belle Watling, Margaret Mitchell elimina qualquer dúvida sobre qual será o sentido por que a protagonista da história há de enveredar o seu futuro.

A segunda visita a Atlanta tem lugar pouco depois de terminada a guerra, quando a proprietária de Tara decide, para salvar a plantação de novos problemas económicos, oferecer-se (como esposa ou como amante) ao mui ambíguo capitão Butler —na altura prisioneiro do exército do Norte—.

A cidade que encontra nesta sua segunda visita, apesar de governada pelos vencedores (ou talvez por isso mesmo), parece ajustar-se como umha luva às necessidades das suas aspirações presentes (materiais e espirituais). Atlanta, antes encruzilhada do Sul, é agora proa do expansionismo ianque. Lugar entre todos o mais apropriado para Margaret Mitchell encenar as actividades económicas de Scarlett e metaforizar o sentido em que se desenvolve o seu percurso anímico. Por isso, a visita que fora projectada para uns poucos dias acaba por se converter em instalação

A história que Gerald lhe contara baseava-se no feito de umha e a outra terem sido baptizadas no mesmo ano. Nos nove anos anteriores ao nascimento de Scarlett, a cidade fora chamada, primeiro, Terminus e depois Marthasville, e até ao ano em que nascera Scarlett nom se tinha convertido em Atlanta.

Nascida do caminho de ferro, Atlanta crescera ao compasso do seu traçado. Ao se completarem as quatro linhas, ficara ligada com o Oeste, com o Sul, com a Costa e, através de Augusta, com o Norte e o Leste. Tinha-se convertido no entroncamento obrigado das viagens Norte-Sul e Leste-Oeste, a pequena vila dera um grande salto.»

⁸ «O coche continuou abrindo-se caminho e parou um instante para deixar passar duas damas com cestos de cheios de vendas nos braços que atravessavam a rua lamacenta saltitando de pedra em pedra. Nesse mesmo momento, umha figura vestida com cores berrantes -demasiado berrantes para a rua- e coberta até aos pés com um chal Paisley, atraiu a sua atenção. Virando-se viu umha mulher alta e bonita, de rosto atrevido e com umha massa de cabelos vermelhos, demasiado vermelhos para ser de verdade. Era a primeira vez que via umha mulher que sem qualquer dúvida tinha «feito algumha cousa ao seu cabelo» e olhou para ela, fascinada.»

definitiva.

Casada primeiro com Frank Kennedy e mais tarde com Rhett Butler, só mui ocasionalmente, e sempre em momentos de crise (a morte do pai, o seu terceiro casamento, o aborto involuntário e, talvez, a deserção final do último marido), só nessas ocasiões críticas, dizíamos, é possível ver a protagonista abandonar este espaço. A razão é óbvia: este é o cenário que mais fielmente traduz a sua definitiva adesão aos valores do capitalismo nortenho.

Desfecho ideológico em todo previsível pois assim que chega à cidade, ao baixar do trem em companhia de Mammy e não encontrando ninguém que possa levá-las à casa da tia Pitty, Scarlett vê uma mulher que de imediato reconhece (e em que de imediato se reconhece). Precisamente aquela de vermelha cabeça que tanto a fascinara aquando da primeira visita: Belle Watling, a prostituta mantida pelo homem de quem ela confia obter —pelo mesmo procedimento— o dinheiro necessário para a reconversão agrícola da herdade.

«She wanted to feel superior and virtuous about Belle but she could not. If her plans went well, she might be on the same footing with Belle and supported by the same man.» (p.557)⁹

E assim será com efeito, embora não com a rapidez que Scarlett imagina porque antes de ver materializados os seus planos e antes de se identificar definitivamente com a prostituta amante de Rhett Butler (porque ele, de momento, não aceita a proposta) ainda deverá passar pela experiência de um matrimónio intermédio (com Frank Kennedy).

Essa identificação definitiva só virá a produzir-se anos mais tarde quando, já casada com o capitão contrabandista, e frequentando (com idêntica finalidade económica por mui diversas que sejam as aparências) a mesma sociedade que se reúne em torno à mulher de cabelo vermelho, Scarlett O'Hara construa a «pretenciosa mansão» que é réplica, alargada e enriquecida, dos salons da proprietária do prostíbulo.

«A verande encircled the entire house, and four flights of steps on the four sides of the building led up to it. The yard was wide and green and scattered about it were rustic iron benches, an iron summerhouse, fashionable called a 'gazebo' which, Scarlett had been assured, was of pure Gothic design, and two large iron statues, one a stag and the other a mastiff as large as a Shetland pony. To Wade and Ella, a little dazzled by the size, splendor and fashionable dark gloom of their new home, these two metal animals were the only cheerful notes. Within, the house was furnished as Scarlett had desired, with thick red carpeting which ran

9 «Desejava sentir-se virtuosa e superior a Belle mas não era capaz. Se conseguia realizar o seu projecto, estaria à altura de Belle e mantida pelo mesmo homem.»

from wall to wall, red velvet portières and the newest of highly varnished black-walnut furniture, carved wherever there was an inch for carving and upholstered in such slick horsehair that ladies had to deposit themselves thereon with great care for fear of sliding off. Everywhere on the walls were gilt-framed mirrors and long pier glasses —as many, Rhett said idly, as there were in Belle Watling's establishment. Interspersed were steel engravings in heavy frames, some of them eight feet long, which Scarlett had ordered especially from New York. The walls were covered with rich dark paper, the ceilings were high and the house was always dim, for the windows were overdraped with plum-colored plush hangings that shut out most of the sunlight. All in all it was an establishment to take one's breath away and Scarlett, stepping on the soft carpets and sinking into the embrace of the deep feather beds, remembered the cold floors and the straw-stuffed bedticks of Tara and was satisfied. She thought it the most beautiful and most elegantly furnished house she had ever seen, but Rhett said it was a nightmare.» (867-868)¹⁰

Pesadelo de tonalidade intensamente vermelha, escarlate mesmo, que o contraditório Rhett Butler abandona para sempre quando sente extinguir-se no seu corpo aquele ímpeto de vida que um dia o levava a desertar a sociedade imobilista do Sul.

O tempo da aventura, para ele, acabou. O que fora jovem ardoroso tem agora quarenta-e-cinco anos e está cansado de guerras. Já nunca mais poderá ser escarlate, se é que alguma vez realmente o foi, a cor de mulher onde o capitão reformado imagine habitar a utopia do seu sonho.

10 «A varanda rodeava toda a casa e quatro lanços de escada, um a cada lado do edifício, conduziam ao interior. O relvado era amplo e verde, espalhados sobre ele alguns bancos rústicos de ferro, umha casa de Veroa de ferro -chamada «gazebo» de acordo com a moda do momento- que, isso garantiram a Scarlett, fora desenhada segundo o mais puro estilo Gótico, e duas volumosas estatuas de ferro, umha representando um veado e a outra um mastim tam grande como um pónei Shetland. Para Wade e para Ella, um pouco atemorizados polo tamanho, o esplendor e a elegante escuridade do seu novo lar, estes dous animais de metal eram as únicas notas de alegria.

No interior, a casa fora decorada, seguindo os desejos de Scarlett, com grossas tapeçarias vermelhas que iam de parede a parede, com *portières* de veludo vermelho e o mais novo em móveis de nogueira negra talhada, talhada onde houvesse umha pulgada para talhar e acolchada com crina de cavalo tam escorregadia que as senhoras tinham que instalar-se com muito cuidado se nom queriam resvalar. As paredes estavam cobertas de espelhos com molduras douradas e longos entrepanos de cristal -tantos, dizia Rhett com frivolidade, como havia no local de Belle Watling. Espalhadas aqui e a ali havia gravuras a cinzel em pesadas molduras, algumas de oito pés de longo, que Scarlett mandara trazer especialmente de New York. As paredes estavam forradas de rico papel escuro, os tetos eram altos e a casa estava sempre em sombras por as janelas estarem recargadas de colgaduras de pelúcia cor de ameixa que quase nom deixavam passar a luz do sol.

Absolutamente todo parecia ter sido pensado para cortar a respiração e Scarlett, andando sobre os tapetes macios e mergulhando no abraço dos colchons de penas, recordava os frios soalhos e os colchons de palha riscados de Tara e sentia-se satisfeita. Parecia-lhe a casa mais bonita e a mais elegante de quantas vira, mas Rhett dizia que era um pesadelo.»

Dessa cor, a cor que sonharam os homens daquele mundo que o vento levou, era Melanie, unicamente Melanie, quem detinha o segredo.

A paixão escarlata da amazona empresarial nada tem que ver com eles e o seu futuro a eles nada lhes importa.

«I wish I could care what you do or where you go, but I can't.

He drew a short breath and said lightly but softly:

'My dear, I don't give a damn.'» (p.1035)¹¹

Os espaços da heroína

Para não prolongar demasiado este trabalho e visto que a própria autora optou por nos mostrar a boa da sua heroína sempre num segundo plano bastante discreto, recordaremos apenas a forma como se desenham no discurso literário, que é neste aspecto bem mais sugestivo do que o relato da Metro, os dois espaços que mais cabalmente revelam o seu papel de centro do sistema semântico da história. Isto é : a herdade dos Wilkes e a pequena casa de Ivy Street.

Da primeira não é muito o que interessa referir porquanto o feito de o exército invadir a saquear e reduzir por completo a cinzas e o feito de nunca mais a vermos reconstruída sem indícios bem eloquentes de ser este o significante intradieético (junto com o verniz elegante de Tara) do significado aludido no título do romance e do filme.

Ora, como sabemos, Melanie nunca chega a ocupar o sítio de proeminência que lhe era destinado em Twelve Oaks. A sua relação com este espaço reduz-se, aparentemente, a uma única cena : a da festa de aniversário em que se anuncia o seu próximo casamento com Ashley e o início da contenda bélica. Dois acontecimentos no entanto decisivos e semanticamente indissolúveis porquanto eles são o detonante de toda a história e representam a primeira —e dupla— vitória da heroína sobre a protagonista.

Dizemos ser esta a primeira das suas vitórias porque a partir do momento em que o matrimónio e a guerra unem ao de Scarlett o destino de Melanie, ela que é a mais frágil, ela que carece de lugar na sociedade emergente porque a sua casa foi arrasada e em modo algum pode reconstruí-la no mundo que nasce das suas ruínas, ela que é tão boa que nem uma mosca parece capaz de matar, encontra um modo furtivo e parasitário de sobreviver : alimentar-se (e furtivamente alimentar os seus) da resistência da outra. Como a hedra que dá nome à rua onde afinal instala a pequena vivenda que substitui a grande finca aristocrática, vemos Melanie, ao longo de todo

¹¹ «'Desejaria poder sentir-me preocupado por saber que fas e onde vas, mas não posso.'

Suspirou e disse despreocupadamente mas não sem ternura :

'Querida, maldito se me importa.'»

o relato, enterrar as suas raízes adventícias mais e mais firmemente, mais e mais a fondo, na pedra mais e mais endurecida do coração de Scarlett.

E assim, nom nos estranhe que dez anos mais tarde, e apesar de tantas tormentas e tantas catástrofes como acompanham a sua juventude, a heroína parasitária de Margaret Mitchell conserve ainda aquele ar doce e infantil que lhe conhecéramos no ano 1861.

«In her small face, her eyes were too large for beauty, the dark smudges under them making them appear enormous, but the expression in them had not altered since the days of her unworried girlhood. War and constant pain and hard work had been powerless against their sweet tranquillity. They were the eyes of a happy woman, a woman around whom storms might blow without ever ruffling the serene core of her being.» (p.731-732)¹²

Nem nos admire também que o palco escolhido para encenar o último trecho da sua biografia se decore como umha casa de bonecas de aspecto precário («a child's playhouse built of shoe boxes», p.730), sem as colgaduras, os tapetes e os coxins que poderiam dissimular a nudez do seu interior desprovido onde apenas se se instalaram esses poucos móveis de cores claras, pinho e carvalho, trazidos do armazém de Frank, que espantam e horrorizam a sua, em verdade ingénua, cunhada.

«The six rooms of the little house on Ivy Street were soon scantily furnished with the cheapest pine and oak furniture in Frank's store (...). Scarlett would have suffered agonies of humiliation at having friends find her without draperies and carpets and cushions and the proper number of chairs and teacups and spoons. But Melanie did the honors of her house as though plush curtains and brocade sofas were hers» (731-732)¹³

Mas cuidado, muito cuidado, que a vizinha de Ivy Street, nom é o que nos quer parecer.

Recordemos brevemente dous episódios interessantes.

O primeiro tem lugar aquando o primeiro permissão que Ashley Wilkes desfruta durante a guerra. O cenário é nessa ocasiom a casa da tia Pitty e a hora, a última da noite.

12 «No seu pequeno rosto, os olhos resultavam demasiado grandes para serem bonitos, e as nódas escuras debaixo deles faziam-nos parecer enormes, mas a expressom nom se alterara desde os dias da sua desprevenida adolescência. A guerra e o pánico constante, o duro trabalho, nom foram capazes de mudar a sua calma suave. Eram os olhos de umha mulher feliz, umha mulher em torno à qual podiam explodir tormentas sem que o âmago sereno do seu ser fosse perturbado.»

13 «Os seis quartos da pequena casa de Ivy Street estavam escassamente mobilados com os mais baratos móveis, de pinho e carvalho, do armazém de Frank (...). Scarlett teria-se sentido agoniada de humilhaçom se fosse vista polos seus amigos sem colgaduras, tapetes e coxins e sem suficientes cadeiras, chávenas e colheres. Mas Melanie fazia as honras da sua casa como se tivesse cortinas aveludadas e sofás de brocado.»

«That radiance lasted until everyone in the circle about the open fire began to yawn, and Mr. Wilkes and the girls took their departure for the hotel. Then as Ashley and Melanie and Pittypat and Scarlett mounted the stairs, lighted by Uncle Peter, a chill fell on her spirit. Until that moment when they stood in the upstairs hall, Ashley had been hers, only hers, even if she had not had a private word with him that whole afternoon. But now, as she said good night, she saw that Melanie's cheeks were suddenly crimson and she was trembling. Her eyes were on the carpet and, though she seemed overcome with some frightening emotion, she seemed shyly happy. Melanie did not even look up when Ashley opened the bedroom door, but sped inside. Ashley said good night abruptly, and he did not meet Scarlett's eyes either. The door closed behind them, leaving Scarlett open mouthed and suddenly desolate. Ashley was no longer hers. He was Melanie's. And as long as Melanie lived, she could go into rooms with Ashley and close the door —and close out the rest of the world.» (p.427) (a negrita é outra vez, e também logicamente, nossa)¹⁴

O segundo dos episódios que queremos recordar encena-se na casa de Ivy Street, na noite em que os membros do Ku-Klux-Klan (Ashley Wilkes entre eles) saem vingar (matando negros) o assalto de que Scarlett foi vítima essa mesma tarde. A forma como se representa este lance é bem instrutiva pois a autora se preocupa de fazer com que a voz narradora ponha de relevo a cumplicidade (e aprovação) com que Melanie participa nas actividades nocturnas dos homens e certifique a nuclearidade do lugar que à sua figura corresponde no entramado feminino (é ela quem, lendo com

14 «O fulgor durou até que um depois de outro todos os membros do círculo que se agrupava em torno à lareira começaram a bocejar e Mr. Wilkes e as raparigas marcharam ao hotel. Daquela, quando Ashley, Melanie, Pittypat e Scarlett subiam a escada, alumbados por Uncle Peter, um arrepio lhe percorreu o espírito. Até ao momento de se deterem no vestíbulo superior, Ashley fora seu, unicamente seu, mesmo se nom intercambiaram uma única palavra em privado durante toda a tarde. Mas agora, no momento de dar as boas noites, viu corarem repentinamente as faces de Melanie e viu-na tremer. Tinha os olhos no chão e, ainda que parecia presa de umha emoção apavorada, notava-se que era timidamente feliz. Melanie nom levantou a vista sequer quando Ashley abriu a porta do quarto, mas entrou depressa. Ashley dixo boa noite de forma abrupta e sem buscar os olhos de Scarlett. A porta fechou-se atrás deles, deixando Scarlett de boca aberta e subitamente desolada. Ashley já nom lhe pertencia. Era de Melanie. E enquanto viver, ela poderia entrar com Ashley em quartos e fechar a porta atrás deles, deixando fora, fechado, o resto do mundo.»

15 Spinsters = deverbal de «to spin» (fiar, tecer com fio) e por derivação «solteirona». Note-se que a única casada do grupo de «spinsters» é Scarlett, cuja vocação «amazónica» está fora de qualquer dúvida: «His wife. Mrs. Rhett Butler. Something of repulsion, buried deep beneath her cold thinking, stirred faintly and then was stilled. She remembered the embarrassing and disgusting events of her brief honeymoon with Charles, his fumbling hands, his awkwardness, his incomprehensible emotions -and Wade Hampton.» (p.541) («A sua mulher, a senhora Rhett Butler. Um sentimento como de repulsão, escondido profundamente debaixo do cálculo frio, mexeu debilmente e depois acalmou. Recordava os acontecimentos embaraçosos e desagradáveis da sua breve lua de mel com Charles, as suas mãos desajeitadas, a sua inépcia, as suas emoções incompreensíveis -e Wade Hampton.»)

voz clara e monótona *Les Miserables*— «Lee's Miserables» segundo a irónica fórmula dos ianques—, assume o mando do grupo de «spinsters»¹⁵ que esperam, a cabeça inclinada e as mãos ocupadas na costura, o regresso dos terroristas). E ainda há mais. A narradora acentua, fazendo expulsar Scarlett do quarto em que jaz ferido Ashley Wilkes quando regressa das suas correrias, o que já no relato do episódio a que antes nos referimos tivera ocasiões de mostrar-nos: que a intimidade do homem não pertence em nenhum momento à protagonista, que a filha de Gerald O'Hara pode triunfar na ágora e conquistar ali a inveja dos outros, se é isso o que pretende, mas não pode, e nunca poderá, aceder ao sacrário íntimo onde reina a heroína. Enquanto ela for viva, e mesmo depois de morta, nunca será Scarlett quem há de entrar à noite no quarto com Ashley e quem há de fechar a porta atrás de si, deixando fora, encerrado, o mundo inteiro. Este espaço de clausura pertence por completo a Melanie porque este é o lugar em que o anjo doméstico transforma, para os seus próprios fins, a seiva que, como umha hedra parasitária, suga à protagonista. Este é o centro radical onde a heroína da história oficia o rito sagrado da vida e da morte.

E, correlativamente, a sua pequena casa de bonecas, onde às vezes a vemos partilhar os jogos inocentes do filho e o sobrinho, também é, como ela própria, mais complexa e sombria do que a luz da sala de estar revelava. Como a sua senhora, o modesto habitáculo da Rua da Hedra tem esses quartos privados em que a protagonista será sempre umha intrusa e tem, sobretudo, umha cave escura (que muito prudentemente a Metro ignorou) onde se amontoam vagabundos e proscritos da justiça a quem ela dá comida e abrigo. Não por razões altruístas, claro, senão porque é neste exército errante e esfomeado, perseguido pelos mais variados crimes, que ela recruta a mão-de-obra que lhe levanta o dique contra a nova sociedade. Eles, os marginais brancos que Melanie protege, são a infantaria esforçada dos augustos cavalheiros do Ku-Klux-Klan.

Mas seria injusto atribuir à maliciosa escrita de Margaret Mitchell toda a responsabilidade pela leitura equívoca dos produtores do relato cinematográfico. Se alguma coisa a autora em nenhum momento ocultou foi precisamente a cor melânica que tinge os mais sugestivos traços da sua heroína. O único que ela fixo em realidade foi mostrar-nos como essa íntima melania (qualidade de aquilo que é escuro e sombrio, para quem não souber) pode muito bem dissimular-se atrás dos modos brancos e agradáveis de umha esposa/mãe exasperantemente boa.

«She was seeing through Rhett's eyes the passing, not of a woman but a legend —the gentle, self-effacing but steel-spined women on whom the South had builded its house in war and to whose proud and loving arms it had returned in defeat.» (p.1026)¹⁶

16 «Nos olhos de Rhett ela não via passar umha mulher senão umha lenda -a mulher doce, voluntariamente retraída a um segundo plano mas vertebrada por umha coluna de aço, sobre a qual o Sul construíra a sua casa durante a guerra e a cujos braços orgulhosos e amantes regressara na derrota.»

E terá feito isso, supomos nós, porque a causa racista que Melanie Hamiltom serve nom é que seja tam má como a causa capitalista a que adere Scarlett, é que é ainda pior. E a consciência do cidadao médio, em quem Margaret Mitchell pensava sem dúvida como futuro comprador do seu livro, mesmo dúplice e um tanto adormecida como costuma estar, nom poderia admitir que se aplaudisse em público, assim sem mais, condutas tam destrutivas como a que esta heroína boa sabiamente esconde na cave da sua casa.

Ora, nós somos mui livres de escolher o que mais nos acomode. Podemos conformar-nos com fazer umha visita de cortesia à senhora de Ivy Street e deixar que ela nos receba na luz clara do primeiro piso. Ou podemos, se formos um pouco mais indiscretas, aproveitar um descuido e ir ver o que se passa no esconderijo.

Se calhar o melhor é que nom defraudemos a autora e aplaudamos também nós publicamente, tal como está no programa, a bondade deste anjo doméstico.

Mas nom deixemos por isso que a prudente virtude da assembleia nos estrague o prazer do vício privado. Margaret Mitchell bem nos ensinou que se o dia e a ágora som deles nosso é o tempo todo da noite.

Aprendamos pois a liçom e, já que assim somos convidadas a fazer, reservemos para o escuro o deleite de nos regalar com o sabor picante e aguilhoeiro da paixom negra de Melanie Hamilton. Total, a esta altura da História, quê haveríamos de ganhar nós com ir denunciar-lhe o zulo?

E aos ianques precisamente.

DÚAS PERSPECTIVAS DIFERENTES NA EDUCACIÓN DA MULLER: *EL SÍ DE LAS NIÑAS* E *O CHUFÓN*

M. RODRÍGUEZ, S. DORADO, M. LÓPEZ, M. J. LÓPEZ

Maxisterio. Lugo

1. Introducción

A educación da muller é un tema que preocupou e preocupa a moitos estudiosos, e por iso existen multitude de traballos sobre o tema. Nós, polo tanto, non pretendemos facer un estudio exhaustivo sobre algo que xa está suficientemente tratado, senón que nos limitaremos a contrastar dúas obras, dúas formas de ver a educación da muller en dous contextos diferentes da nosa historia, pero que a pesar de todo, gardan grandes similitudes, tendo en conta que unha é de principios do século XIX *El sí de las niñas* (Moratín), e outra de principios do XX *O Chufón* (Rodríguez López /López Castiñeiras).¹

Isto leva a preguntarnos: ¿ Como é posible que sendo dúas obras tan distantes no tempo (case un século de diferenza), ofrezan tantos puntos en común ? Quizais a cousa máis salientable sexa o pertencer a dous contextos sociais moi diferentes: o ambiente humilde e rural de Galicia, reflexado en *O Chufón* e o urbano e acomodado do Madrid burgués de *El sí de las niñas*.

2. Corpus

En primeiro lugar, podemos dicir que ámbalas dúas obras pretenden reflexar a educación da muller da súa correspondente época, sendo deste xeito auténticamente veraces. Nelas impoñense os intereses económicos, sociais e posicionais, pero ó final triunfa o amor e a conseguinte liberdade de elección matrimonial por parte da muller.

De todo isto dedúcese un fin didáctico-moral, presentado en forma de crítica,

¹ Citamos ós dous autores, xa que temos coñecemento de que López Castiñeiras é o primeiro autor de *O Chufón*.

amosándonos unha realidade latente por aquel entón. Os autores, deste xeito, presentan concepcións moi avanzadas para o seu tempo, facendo alarde dunha mentalidade aberta e innovadora. Os seus postulados aparecen claramente nalgunha pasaxe da obra, confirmando as súas crenzas e a finalidade implícita do relato.

Estamos ante dúas historias, en certo modo paralelas, debido ó triángulo amoroso que se amosa nelas.

Por unha parte, témo-lo triángulo de *El sí de las niñas* composto por Dona Paquita, Don Diego e Don Carlos, e por outra, o dobre que se reflexa en *O Chufón*, formado por Carmela, Ramón e Manuel, nun caso; e M^a Antonia, Antón e Manuel, noutro.

Polo que respecta á situación que se nos plantexa en *El sí de la niñas* cómpre engadi-la figura da nai da rapaza, Dona Irene, á que situaríamos no centro do triángulo pola gran influencia que exerce. Nesta obra temos a unha raparigaeducada nun convento, á que se lle vai presentar un problema de vital importancia, en certo modo desencadeado pola súa nai. Esta pretende casala cun home maduro, Don Diego, pero Paquita está namorada realmente doutro, un xove da súa idade, Don Carlos, que a corresponde no seu sentimento amoroso. Pero a rapaza non se vai a rebelar ante os designios da súa proxenitora, a pesar de que con iso se lance ó sufrimento e á angustia total, aceptará de bo grado o casamento que se lle está a planificar.

O comenzo da peza, xa se lle amosa ó lector o escenario onde van ter lugar os feitos, que non é outro que unha pousada de Alcalá de Henares. Do mesmo modo que se nos explicita a localización espacial, aparece tamén a temporal, matizada por un índice claro: a acción empeza ás sete da tarde e acaba ás cinco da mañá seguinte. Desto dedúcese que toda a trama discurre case nunha noite, coa conseguinte sucesión de accións que lle dan ó relato esa fluidez. Por outra banda, tamén o ambiente da época aparece plasmado, así como o perfil dos personaxes. O lector vislumbra isto fácilmente ó seguí-la historia, e comproba as connotacións dos protagonistas. Así, temos que Don Diego é un home maduro que goza dunha boa situación económica e social, é dicir, pertence á clase acomodada ó igual que o seu sobriño, mentras que Dona Paquita e a súa nai forman parte dun estamento por aquel entón inferior, debido sobre todo ás súas condicións económicas. Destacaremos de igual modo, a figura dos «criados» dos xoves, que xa serían integrantes da clase social baixa, pero que se alzan como personalidades cruciais e de apoio nas relacións amorosas.

Por todo o exposto, teríamos entrelazados no interior da obra tres estamentos da sociedade da época que recapitulando serían: a clase adiñeirada, representada polos pretendentes; a clase media, representada pola rapaza e a súa nai; e a clase baixa, matizada na figura dos servintes.

Finalmente, cabería engadir que estas ideas axudan a comprobar que a obra é un espello no que se reflexa a realidade vixente desa época.

Por outra banda, a situación presentada en *O Chufón*, é a dun dobre triángulo amoroso unido pola figura de Manuel, o rico herdeiro, de xeito que as dúas historias aparecen paralelas, xa que Manuel por mor dun equívoco pensa que M^a Antonia é a rapaza con quen ten que casar, cando en realidade é con Carmela coa que ha de tratalo casamento. Así, refléxase unha montaxe «cómica».

O mesmo tempo no acto 1^o, escena 16 fórmase outra montaxe non tan cómica; a producida tamén por un equívoco. Esta vez, Tío Míngos e Don Camilo falan de cousas distintas, un fala dunha dote e outro dunhas terras; a situación que este equívoco conleva é unha das máis humillantes que unha muller pode vivir e sentir na súa pel, xa que parece que están a tratar dunha muller coma se fose dunha vaca.

Polo que poidemos observar e debido ó anteriormente dito, os equívocos ocupan un lugar, non nos atreveríamos a dicir fundamental, pero sí interesante e importante, xa que a través deles logra manterse nos lectores ou espectadores unha sensación de intriga. Coa resolución dos equívocos chegará o desenlace e o fin da obra.

Así mesmo, vemos claramente definidas dúas partes dentro da peza: o punto de arranque que é na escena 10 do 1^o acto, cando Carmela se rebela contra o seu tío por querer casala cun home ó que nin sequera coñece; e o punto nuclear no que se condensa o tema: o rexeitamento do casamento de trato.

Eses dous puntos son importantes para o desenrolo da obra e no punto de arranque o autor xa nos amosa o carácter que vai tomar e toma, se non de defensa, polo menos de preocupación pola muller ó longo de *O Chufón*.

Doutro xeito, ó tratar esta obra tamén temos que falar de que nela explíctase moi ben a súa localización, as condicións socioculturais e o modo de vida dos personaxes, e así se alguén sen coñecementos dunha aldea galega, ó mesmo tempo que lee ou presencia a obra imprégñase dela, podendo chegar incluso a identificarse cos personaxes. O explicitar tan claramente o ambiente e o modo de vida axuda moito á lectura e comprensión da obra xa que se consegue que os lectores ou espectadores vivan a historia como se realmente participasen dela.

Este é un punto que nos serve para corrobora-lo feito de que é unha obra realista, os personaxes semellan ser reais e non ficticios, o mesmo que lle pasa á súa historia.

Na obra amósansenos dous estamentos sociais, por unha banda o de Tío Míngos, Don Camilo..., que son os señores poseedores de terras, e por outra a de Antón, M^a Antonia..., que son os criados. Aínda habendo dúas clases sociais ben diferenciadas, non aparece isto reflexado no protagonismo dunha ou doutra dentro da obra, xa que, a modo de exemplo, Carmela e M^a Antonia son as figuras femininas que acadan o meirande protagonismo na obra, unha no 1^o acto, e outra no 2^o.

2.1. Actitude da familia

A familia acada un grande protagonismo en ámbalas dúas obras, atreveríamonos a afirmar que constitúe o eixo da problemática.

En *El sí de las niñas*, a figura da nai é determinante, xa que ela vai ser a que desencadene o conflito interno da filla. Dona Irene, buscando a seguridade económica e a mellora social, instará á rapaza ó casamento con Don Diego a pesar de que esta está en desacordo interiormente. Polo tanto, a actitude materna é a de privación de liberdade, e a da filla, de completa sumisión. Non se rebela nin protesta, limítase a facer alarde dunha actitude de humildade e obediencia. Como vemos, a figura materna atópase no centro da cuestión, sendo a razón, a búsqueda do mellor para a filla e para ela, o que denota un egoísmo profundo e reflexa un interés claro de casa lo ben da filla o seu propio proveito. O resultado é como dicimos, a perda da liberdade da rapaza que se estende a tódolos niveis, sendo o máis relevante a privación de elixilo compañeiro co que compartirá a súa vida polo discurrir dos anos, algo que, se se pensa con detenimento, fainos ver o perigo de caer nun erro irremediable que traerá despois caóticas consecuencias. Referímonos, non só á desgracia e horror de ter que convivir cun home ó que non se lle ten cariño e que incluso pode chegar a aborrecer, senón ás consecuencias deste feito: angustia vital, sentimento de amargura, depresión, e un largo etcétera de vivencias que con seguridade, destruirán a xuventude e a ilusión das nenas que verán truncados os seus soños sen poder facer nada para remedialo.

Noutro senso, en *O Chufón*, a figura familiar que ten máis importancia é a do Tío Mingos. A actitude que toma é o casar á súa sobriña co rico Herdeiro do Peto, Manuel, buscando unha seguridade económica e social para a mesma, e quizais tamén mirando o seu propio ben.

Como vimos xa anteriormente os equívocos aparecen con frecuencia, e un deles, e cando D. Camilo vai pedirlle a Tío Mingos a man da súa sobriña para casala co seu fillo Ramón. O cómico é que Tío Mingos realmente pensa que vai comprarlle a Lamela, unhas terras das que é copropietaria a súa sobriña. O tío parécelle que lle da moito por elas e non se o pensa, véndea, aínda co medo de que a súa sobriña se negue a iso.

Coñecendo ben os sentimentos da súa sobriña e a opinión que esta ten sobre o casamento que lle está a preparar, non duda en ningún momento en seguir cos seus plans, pensando no favorecida que vai se-la sua sobriña e el mesmo, se se leva a cabo dito casamento.

Logo temos que engadir que Don Camilo, pai de Ramón, namorado de Carmela, fai de axudante e quere que os dous xoves casen, simplemente por que se queren e incluso chega a ofrecerlle o dobre de dote que lle ía pagar nun principio tío Mingos.

E así podemos concluír, tendo por un lado, o interés económico e social como o máis importante dentro dun matrimonio, e por outro, témolo caso de Don Camilo que tan só busca no matrimonio un amor puro, e non se fixa ou non pretende a percura do ben económico e social a través do matrimonio, senón que o único que quere é a felicidade do seu fillo.

2.2. A educación

Polo que respecta ó tema da educación da muller, os autores pretenden facer unha crítica desta, xa que a muller era educada exclusivamente para acadar unha determinada posición social e económica mercé o matrimonio.

Así en *El sí de las niñas*, Dona Paquita é educada lonxe do mundo real, nun convento, e á súa volta, xa lle teñen a vida organizada sen opción a cambiala. O seu futuro, estará ó lado dun home maduro elexido pola súa nai, de boa posición social e económica, que pode aliviar a situación na que se atopaban neses momentos nai e filla.

O temor que presenta Paquita tamén é fruto desa educación baseada nas convencións sociais e que Moratín, pola súa parte, critica, facendo desta o núcleo da peza. O autor, pon na boca de Don Diego en moitos momentos da obra, o seu criterio, xa que acusa a Dona Irene de limita-la liberdade de expresión dos sentimentos da filla. Dona Irene fala por Paquita, mentras que esta, cala e cala obstinadamente, e ese silencio é demasiado elocuente para o que o queira entender. Ela aprendeu do que lle ensinaron: que hai que obedecer ante todo, e faino pase o que pase e ocorra o que ocorra. A angustia, o temor, son elementos esenciais na perxudicada, que neste caso coa mentalidade aberta de Don Diego, o maduro cabaleiro, será o que imponha un desenlace equitativo ó conflito.

Destas ideas, Moratín pretende corrixir esencialmente dous aspectos:

- Os fillos son para os pais, para o seu consolo e a súa axuda.
- Casarán co que máis lles conveña ós pais, aínda que a eles non lles cadre.

En *O Chufón* o autor non reflexa unha educación tan desprovista de liberdade para a muller, xa que podemos comprobar, ó le-la obra, como Carmela se opón a que lle imponhan un marido. Temos que ter en conta que esta muller en contraposición con Dona Paquita, non ten necesidade de casar por mor da percura de ben posicional ou económico porque coa herdanza dos seus pais xa posúe certa solvencia económica. Con respecto á educación que recibe a segunda figura feminina de *O Chufón*, M^a Antonia, participa dunha total liberdade de elección matrimonial. Ela mesma, xa no segundo acto, vai descartando ós seus namorados ata chegar á declaración amorosa que fai Antón, o seu verdadeiro amor. Pensamos que isto pode deberse a que aínda que as dúas son parentes de Tío Mingos, no libro refléxase a M^a Antonia como unha criada da casa, incluso é despedida pola súa tía nun momento de ira. Carmela, pola súa banda, é tratada coma unha filla.

Canto a Rodríguez López posuímos umna serie de textos inéditos que nos imforman sobre o seu concepto de educación. Trátase dunha serie de conferencias que sabemos pronunciou en diferentes lugares e ocasións. En unha delas, do 22 de abril de 1913, di:

«a las mujeres las dotó Dios de excepcionales condiciones para ser felices y sin embargo pocas llegan a serlo cuando lo debieran; unas veces por la falsa idea que tienen del mundo y otras por la falsa idea que el mundo tiene de ellas, y siempre o casi siempre por la defectuosa instrucción que debe dárseles».

Pode ser que o concepto que Rodríguez López tiña da educación o perxudicase ó configura-las figuras femininas, xa que en troques de ter máis «luz» Carmela, a rapaza rica, é M^a Antonia, que co seu descaro e espontaneidade chega máis ó público.

Parécenos tamén importante destacar nesta obra, a educación do home, xa que por un lado temos a Manuel, o Herdeiro do Peto, que cando esixe o dote adopta unha actitude ofensiva e humillante, chegando a un regateo; e por outra banda temos a Ramón, un rapaz con estudos, ó que non lle interesa a situación económica da rapaza para casar con ela.

2.3 A muller fronte ó home

Fruto da educación recibida, as mulleres adoptan actitudes diferentes á hora de tratar cun home.

Desta forma, en El sí de las niñas, a actitude que Paquita presenta ante Diego é totalmente diferente á adoptada con Don Carlos, o home do que verdadeiramente está namorada.

Así, co primeiro non ten un trato directo, xa que é a súa nai a que fala por ela e a que lle asegura a Don Diego o amor que lle ten a súa filla. A Paquita nunca se lle pasaría pola cabeza amar a Don Diego, un home que podería se-lo seu pai, máis ben ofrécelle respecto e unha certa seguridade. Tamén Don Diego actúa con certo reparo hacia ela, tratándoa coma unha nena insegura, á que lle podería dar protección. Pola contra, con Don Carlos, ábrese amosándolle os seus sentimentos, co único inconvinte de ter que facelo ás agachadas por temor ó escándalo, que de tódalas formas sairá á luz, co descubrimento da carta que ela lle envía ó seu amado.

Seguimos así no círculo vicioso: angustia, temor e falta de liberdade.

En *O Chufón* as actitudes que toman as rapazas diante dos seus namorados son moi diferentes, debido, quizais, á distinta educación recibida por unha da súa clase social.

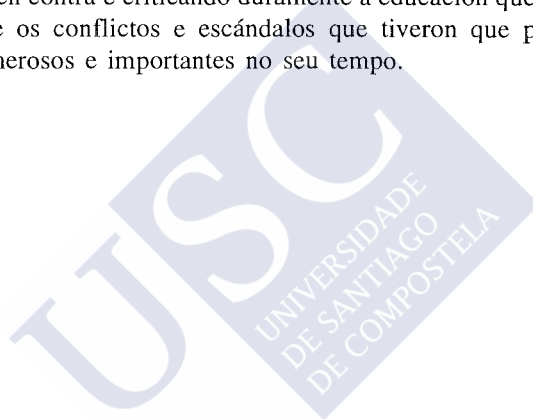
Mentras Carmela ante Ramón se comportaba recatadamente, M^a Antonia ante os seus namorados faíno con descaro. Carmela chega a recriminarlle a Ramón que a abraza cando están a solas, mentres que M^a Antonia gusta do coqueteo. Sen embargo, o carácter de M^a Antonia é ben distinto cando está con Antón, debido á timidez deste, e moi a pesar dela; mesmo Carmela non actúa do mesmo xeito diante de Manuel, xa que a el fálalle cortesmente, como unha rapaza ben educada, é dicir, trátao coma se fose un simple invitado da casa.

3. Conclusións

Despois da lectura das dúas pezas, podemos considerar que se trata dun aviso indirecto ás mozas, para que esixan a súa propia liberdade de elección e de expresión.

A realización deste traballo, non pretende ser nin un resumo nin unha crítica, senón que queremos chama-la atención sobre unha situación, que hoxe, gracias a Deus, queda lonxe, pero que foi a realidade vivida polas rapazas daquela época, e que a nós coa educación que estamos a recibir, resúltanos anecdótico, se ben, aínda podemos atopar restos desa educación no noso tempo.

Coincidimos en que os dous autores preocupáronse da vida da muller daquela época, manifestándose en contra e criticando duramente a educación que recibían polo que nós pensamos que os conflitos e escándalos que tiveron que provocar estas obras, deberon ser numerosos e importantes no seu tempo.





A MULLER EN *CONTOS VELLOS PARA RAPACES NOVOS*. ORIENTACIÓNS PEDAGÓXICAS.

M^a C. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRA, M^a J. LÓPEZ CASANOVA

Maxisterio. Lugo

Introdución

¿Que é e que foi a muller ó longo da historia? ¿Como se viu a súa figura reflexada no mundo das letras, da lingua e da literatura?

Deixando de lado calquera postura extremista a favor ou en contra da figura da muller, e máis ben desde un punto de vista pedagóxico vencellado o noso xa moi cercano labor profesional, decidimos facer un estudo sobre a visión e mailo concepto feminino que aparecen nos contos para nenos.

Despois dunha densa e miuda lectura de libros infantís dirixímonos a unha biblioteca e escollémo-lo libro que agora mesmo imos presentar para realizar unha reflexión crítica do tratamento que nel se lle dá á figura da muller.

O libro en cuestión non é outro que *Contos vellos para rapaces novos* de Xosé Neira Vilas. A razón máis forte que nos levou a inclinarnos polo xa citado libro, é o noso xuício unha razón de peso e bastante considerable: facendo unha enquisa en varios colexios da nosa cidade puidemos ver que *Contos vellos para rapaces novos* é un dos libros que figuran en varias escolas na lista de lecturas obrigatorias para os nenos do ciclo superior, sendo incluso lido no bacharelato.

Escollendo este libro quixemos tamén facer unha crítica, ben positiva ou negativa, ó libros que os rapaces teñen que ler na escola, vendo se o contido dos mesmos se adapta en determinados temas ós valores e conceptos ideolóxicos que en principio toda enseñanza debería ter, como defensa da non violencia, defensa e amor hacia a natureza, fomentar neles unha postura crítica que defenda sempre por igual a tódolos homes sen facer distinción de idade, raza e sexo.

Todos estes elementos podémoslos atopar nos obxectivos que o Diseño Curricular Base expón de cara á próxima implantación da LOGSE no ensino da Educación Primaria.

¿Que tipo ou tipos de mulleres son os que aparecen no xa mencionado libro e nos contos de fadas en xeral? ¿Pódese considerar correcto o trato que a figura feminina recibe nestes contos? ¿Equipárase este tratamento o que se lle da ó home?

Todo isto e algún outro elemento de xuício é o que imos presentar a continuación.

Reflexións xerais considerativas sobor do papel da muller nos contos para nenos orientada cara o libro de Neira Vilas: *Contos vellos para rapaces novos*

Reflexións xerais considerativas sobre o papel da muller nos contos para nenos orientada cara o libro de Neira Vilas *Contos vellos para rapaces novos*.

No libro *Contos vellos para rapaces novos* atopámonos cunha variedade de tipoloxías femininas moi diversa: podemos ver desde a “clásica nai”, ama de casa, preocupada polo cuidado dos seus fillos e mailo seu esposo, ata a “típica Venus”, muller fermosa de cabelos loiros e ollos azuis, pasando pola “muller malvada” coñecedora dos seus dons e atributos.

Poder falar sería e concienzudamente do papel da muller no conto é algo bastante complexo. Pódese afirmar que se tomamos como indicadores ideolóxicos ou sociais os títulos dos contos de fadas chegaremos á conclusión que a muller ocupa un determinado lugar nestas historias.

As relacións home-muller que aparecen nas mesmas aspiran a glorifica-lo “poder máxico do amor”, que derrota ou anula as barreiras socioeconómicas entre os sexos. A superficialidade con que se presentan estas relacións responden máis a unha concepción platónica ou neo-platónica do amor.

A través da historia atopámonos con numerosos testimonios anti-femininos que son a resultante dunha serie de factores ideolóxicos, sociais e culturais que contribuíron a alimenta-los prexuízos e tabús sobre o rol que lle corresponde desempeñar á muller na sociedade. Así figuras coma Napoleón din: “A natureza quiso que as mulleres fosen a nosas escravas”.

Todo este conxunto de opinións apuntan cara un denominador común: a muller esclava e serva do home, sometida ós seus designios e incapacitada para poder elixir o seu propio camiño. Proba desta postura atopámola no libro de contos que imos tratar.

Un elemento claro e esencial a ter en conta e que nos leva a un motivo de reflexión, é a consideración de o por que do rol característico que adquiren os papeis das figuras femininas nestes contos. Claro está que esto non é unha mostra do azar, senón que ten unha explicación concisa e cunha base sólida.

En moitas ocasións, este rol asignado á muller non é outra cousa que o reflexo dunha lei natural, psicobiolóxica e social que regulou a vida humana desde os seus principios.

Desde que comenzou a sociedade clasista, as mulleres foron social e políticamente oprimidas, foron privadas da igualdade de dereitos e obrigadas a desempeñar un papel subordinado ós homes.

Todos estes acontecementos que afectan socialmente a un momento histórico tamén marcan, como non, a produción literaria, sendo ista a explicación do tratamento que reciben as mulleres no longo percorrer da historia literaria.

Nos contos infantís sempre nos atopamos con ideas que nos explican e afirman o masculino que é o mundo. Así, ollamos coma Xoan sen medo, lánzase á aventura, namentras a súa nai queda chorando a marcha do seu fillo. O protagonista de Pulgarcito tamén é un home, ó igual que o é o salvador de Caperuchiña Vermella. O papel de figura principal e protagonista (antagonista) das mulleres nos contos de fadas, queda reducido moitas veces ás bruxas e ás malas e ruíns madrastras. Podemos concluir reafirmando que a muller nos contos de fadas xoga, as máis das veces, un papel secundario, sendo a figura do varón a principal na maior parte das historias.

Análise da figura da muller no libro de Neira Vilas

Xa anteriormente, ó longo de varias líneas, fixémos unha valoración clara e concisa sobre o papel que desempeña a muller nos contos de fadas. Agora imos desviar-la nosa investigación e exposición cara outro punto, cara outra situación. Ó principio fixemos unha detallada valoración de cales eran os nosos obxectivos á hora de realiza-lo noso traballo. Un deles é quizás o que consideramos máis importante de cara a nosa actuación pedagóxica no mundo do ensino, é a análise do trato que a muller recibe no libro de Neira Vilas, así como ver se nos atopamos ante un libro no que se fan ou non se fan consideracións non sexistas.

Despois dunha detida lectura, pasamos a realizar unha análise dos prototipos femininos cos que nos atopamos en *Contos vellos para rapaces novos*. Podemos dicir que non temos un só e único prototipo de muller, senón que estes son moi variados indo dunha postura extremista a outra. A continuación pasaremos a realizar unha exposición dos distintos tratamentos femininos que nos presenta o autor no seu libro.

O primeiro prototipo a sinalar e o da “muller parva” a cal se deixa enganar por un moínante. O título do xa mencionado capítulo é *A pedra de facer sopa*. Nel, coma xa dixemos, unha muller e maila súa filla son enganadas por un soldado que lles ofrece o privilexio de facer unha rica sopa con tan só unha pedra. Nun pote cheo de auga o soldado coloca a pedra pero pouco a pouco iralle solicitando á muller algunhas que outras especias para remata-lo prato que estaba a preparar.

A muller neste conto queda plasmada coma un ser parvo, que non é capaz de descubri-lo engano do que ela é a protagonista.

Un segundo prototipo é o da muller sumisa ó seu home. Este prototipo de muller vixente ó longo de toda a historia, podémolo atopar no conto *Sempre de Chos*, no que

o protagonista é un home que deixa a súa casa para ir ó mercado a facer un cambio co seu cabalo. Cando volta da súa misión, no canto de vir con algo mellor ou polo menos de igual calidade do que foi vender, chega a súa casa cun saco de mazás podres. A súa muller móstrase satisfeita coa acción do seu marido, parecéndolle correcto o seu obrar.

Como xa dixemos, atopámonos aquí cunha muller que é o simple eco do seu compañeiro, o que el di sempre está ben, e ela coma fiel compañeira súa vai buscar, por moi difícil que sexa, xustificación ás labouras do seu esposo.

Por outra banda, ó longo dos anos non só unha vez, senón moitas, atopamos e imos atopar a clásica figura feminina, estémonos referindo non a outra ca esposa e nai.

Vese aquí á muller que ten coma única misión na súa vida ó bo cuidado e mantenza dos seus fillos e do seu home. Isto será para ela o núcleo da súa vida, da súa existencia. Deberá vivir realizándose unicamente coma nai e coma muller.

Un exemplo concreto desta tipoloxía feminina aínda vixente na nosa sociedade podémola atopar no conto *A Mangosta*.

As mulleres, en moitas ocasións, aparecen representadas como descoñecedoras de diferentes temas, coma seres ignorantes. Ante tal postura elas móstranse satisfeitas de que polo feito de ser muller non se lles asigne outra obriga que coidar da súa casa e máis dos seus fillos.

En contraposición coa figura maternal e hogareña da persoa feminina, atopámonos cun tratamento da muller un chisco alonxada do anterior. Refirímonos ó mito da figura feminina: a muller coma un ser deslumbrante de fermosura, cunhas formas perfectas, no que os seus cabelos loiros brilan coma escentilar das estrelas.

A muller coma mostra de engatusamento dos homes. A muller que emprega dita postura para un aproveitamento positivo ó seu favor na posición na que se atopa. A muller provocadora, temida e condeada polas boas e conservadoras esposas.

Podemos dicir que durante moito tempo, por non referirnos a hoxe mesmo, a muller foi un simple obxeto ó servizo do varón. Ela non podía tomar ningunha decisión, xa que non lle estaba permitido. Así, desde este punto de vista, a muller non podía elixir con liberdade no seu casamento, senón que era o seu pai o que escollía o home que ía compartir con ela o resto da súa vida. A moza non tiña ningunha posibilidade de elección ó ter que someterse ós desexos do seu pai varón. Quedando eliminada en tódolos aspectos o seu dereito de liberdade de elección.

A muller en todo momento aparece como coñecedora desta situación, motivo que lle leva a mostrarse sumisa e a non contradecir os desexos que os demais lle impoñen.

Ata aquí puidemos analizar uns prototipos de muller moi vencellados a un tratamento guiado por unha perspectiva machista, no que como xa dixemos a muller era considerada coma un ser inferior. Pero tamén, noutras ocasións podémonos atopar

cun tratamento un tanto alleo ó prantexado anteriormente. Estámonos referindo ó prototipo de muller intelixente, á que casa por amor co seu home. Aparece considerada como coñecedora e dominadora da situación á que se está a enfrentar, comportándose coma un ser intelixente, capaz de empregar verbas sabias que poidan facer entrar en razón ós seres vencellados a ela.

Facendo un recorrido ó longo da historia, atopámonos cun rol moi común nos máis dos contos de fadas: referímonos ó papel de antagonista, representado por medio dunha muller malvada, de mal carácter, capaz de face-lo mal sen importarlle o máis mínimo a quen daña. ¿quen non se lembra da madrastra de Cenicienta? ¿Ou da malvada bruxa e máis da diabólica raiña de Branca Neves?

No libro de Neira Vilas atopámonos cun prototipo de muller equiparable ó que rematamos de analizar. Estámonos a referir á fémia resentida, burloa, que alonxa mediante enganos ós seres que demostran agarimo cara ela.

Para rematar xa coa análise miuda e concienzuda dos prototipos femininos, tan só nos queda facer unha pequena referencia a unha serie de roles non demasiado marcados pero si altamente representativos.

Podemos afirmar que no libro *Contos vellos para rapaces novos*, Neira Vilas alude tamén, aparte das tipoloxías anteriormente nomeadas, a tipos menos usuais e representativos.

Atopámonos por unha banda coa muller anciá e flebe na súa vellez. Esta é en todo momento respetada e coidada. Aquí podemos ler entre liñas un respecto á fin da vida, un respecto cara os nosos maiores, fora xa do contexto sexual de ser varón ou femia.

A nai solteira que abandoa ó seu fillo, que mostra medo a recoñece-la súa maternidade ante ese ser indefenso que abandonou, tamén é tratada por Neira Vilas no conto *Maui, o portador do fogo*.

Facendo unha recopilación, podemos afirmar que Neira Vilas no seu libro fai un amplo recorrido polas distintas posturas que se lle poden atribuír á muller, tratando o seu desenvolvemento en moi distintos campos e con diferentes posturas. Non aparece unha soa tipoloxía feminina, un só rol, senón que estos oscilan desde a muller defensora do fogar e dos seus fillos, ata a muller intelixente, nalgún caso incluso máis co seu compañeiro, ata pasar pola muller malvada e desconsiderada cos seus semellantes.

Ó falar do tratamento que se lle dá a muller nos distintos ámbitos, consideramos necesario facer unha análise do grao de protagonismo que alberga nos distintos papeis que se lle asignan.

Neste libro a muller xoga un dobre papel, é dicir, non sempre se lle atribue o mesmo grao de protagonismo. Nalgunhas ocasións é a figura reina do conto por excelencia, pero nembargantes noutras ocasións xoga o papel de personaxe secundario,

ou incluso danse casos nos que o seu protagonismo é nulo, xa que neses contos tanto os papeis principais coma os secundarios son albergados por homes.

Situadas aquí, podemos dicir que nos atopamos xa na recta final do noso traballo. Tan só nos queda presentar o que foi a conclusión á hora de enfocala nosa investigación de cara ó punto primordial que nos deu pé para realiza-la ampla labor que rematamos de expoñer.

Rematamos a nosa exposición como empezamos, volvendo a plantexalo-interrogante que deu pe ó traballo presentado:

¿Consideramos correcto e pedagóxico o emprego deste libro nos ámbitos da docencia, tendo en conta o papel que nel desempeña a figura feminina?

Se botamos unha ollada ó Deseño Curricular Base de Educación Primaria, nun dos seus puntos expón claramente as finalidades ás que o curriculum dentro da aula debe servir.

Concretamente dinos: *“Unha educación non discriminatoria, antes ó contrario, orientada á igualdade das persoas e ás súas posibilidades de relación, calesqueira que sexan ás súas relacións persoais e sociais de sexo, capacidade, raza ou orixen social, tratando de elimina-los estereotipos sexistas, raciais e outros que persisten aínda na nosa sociedade”.*

Partindo deste punto que expón ideas claves para o bon desenrolo da persoa, tanto desde o punto de vista social coma moral, foi esa mesma postura a que nos guiou cara a análise do libro de Neira Vilas.

¿Considerámolo apto ou non apto como libro de lectura na escola tendo en conta a visión que ofrece da muller?

Esta foi a pregunta clara que nós presentamos e á que demos unha resposta tamén clara e concisa coa xustificación eficiente da mesma.

Para nós *Contos vellos para rapaces novos* é un libro apto para a súa lectura no ámbito escolar por parte dos infantes. Os motivos polos que afirmamos isto e nos que nos baseamos son os seguintes:

Non expón unha visión nin machista nin feminista da muller, senón que trata máis ben a xa mencionada perspectiva desde unha postura un tanto alonxada que permite unha posterior lectura obxetiva do mesmo.

Non fai un plantexamento discriminatorio da personaxe feminina á que trata con bastante igualdade.

O tratamento que fai da muller é útil e aprobeitable por parte do mestre para facer unha posterior análise dos distintos roles que se lle atribuen á muller ó longo da historia.

A mencionada experiencia, ó mesmo tempo que será elemento base para coñecer un aspecto considerablemente importante no pasado do home, servirá noutra banda

para favorecer o espírito crítico dos rapaces, para analízalo mal uso que se está facendo ó considerar unha persoa superior a outra, tendo en conta o sexo que ten, olvidando a consideración de que a persoa é en si mesma, en esencia, coma persoa non coma o sexo que se lle atribuíu no momento da súa concepción.

Por isto e por todo o mencionado anteriormente considerámolo libro *Contos vellos para rapaces novos* apto para o seu uso coma libro de lectura no ámbito escolar.





A MULLER MÍTICA

A. ARMESTO CASANOVA, B. ARMESTO SANGIL, M^a PRADO BALSEIRO

Maxisterio. Lugo

O noso traballo leva por título «A muller mítica galega. É unha recopilación, unha síntese de como a muller aparece mitificada na nosa literatura tradicional.

Abranse os seguintes puntos:

- 1.- As mouras: semellanzas e diferencias
- 2.- Conversión das mouras en cobras e en cervas
- 3.- A serea de Viveiro e a Maruxaina de San Cibrao.

Centramos e limitamos este traballo na provincia de Lugo, establecendo unha diferenciación entre a zona costeira e a montañesa.

1.-A moura figura mítica común

No que atañe ó ámbito da literatura popular galega, as mouras como mulleres míticas constitúen unha das figuras máis representativas.

En canto ó vocable «moura», a acepción que debemos ter en conta é a de muller encantada, aínda que pode adoptar outros termos segundo as zonas. Así, na Mariña o termo empregado maioritariamente é o de «encanto» ou «señorita», mentres que na comarca do Incio se coñece co nome de «moura» ou «costureira».

De acordo cos nosos datos elaboramos unha definición para este ser que representa á muller mítica galega:

«Ente imperecedeiro con corpo de muller; de cabelos longos e loiros, tremendamente fermosa e non suxeita a ningunha lei natural ou espacial.

Habitaban en lugares ubicados a gran altura, cerca de fontes ou incluso a carón do nacemento dun río ou en castros, rodeados de vexetación exuberante e illados da raza humana».

O seu habitáculo consistía nunha pena de grandes dimensións que posuía rasgos peculiares como: unha greta, unha campá ou unha cruz. Remitimos aquí á estudiosa M. Llinares: *Os mouros no imaxinario popular galego*, volume que figura na bibliografía.

1.1. As semellanzas

No tocante ás semellanzas entre as mouras que habitan na montaña e as que o fan na Mariña, coinciden nas súas características físicas, xa mencionadas. Polo que se refire ó traballo, as mouras aparecen cáseque sempre custodiando as grandes riquezas de ouro e prata que gardaban dentro da pena e que eran tan cobizadas entre as xentes dos arredores.

Outro aspecto en común é que sempre aparecían peiteando os seus cabelos cun gran peite de ouro ou prata.

Unha última semellanza referida ó traballo é que ámbalas dúas lavaban a roupa, aínda que cun matiz diferente: as da Mariña só o facían na mañá de San Xoán.

1.2. As diferencias

1.2.1. A moura e o físico

No referente á vestimenta, a miúdo, as mouras da montaña aparecían vestidas con roupas longas de cores escuras que cubrían pudorosamente os seus corpos. En contraposición a estas mulleres cautas, estaban as donas da costa; estas máis atrevidas cubrían o corpo tan só cos seus cabelos.

Ámbalas dúas representan o canon de beleza feminino da época: cabelos longos e loiros, pel branca, meixelas sonrosadas e máis ben de constitución grosa.

1.2.2. A moura e a psique

a.- A moura ante o home:

Atopamos notables diferencias entre as mouras da costa e as da montaña. Parece, mesmo, que ámbalas dúas ben poden ser reflexo do carácter da xente dos lugares donde habitaban. Concretamente, na súa postura ante o home, as da Mariña preséntanse núas, orgullosas da súa beleza: coquetean e empregan tódalas súas artes enfeitizadoras para atraelos e facer que sucumban ós seus desexos.

En troques aquelas outras que viven lonxe da vida axitada dos pobos costeiros, pese a ser moi fermosas non hai nelas intencionalidade de atraer ó home e cáseque sempre querían pasar desapercibidas.

b.- A moura ante a muller:

A relación entre a moura e a muller tan adoitada noutros lugares non se dá na costa lucense, ou polo menos as xentes non teñen constancia. As mouras desta

zona tiñan poderes máxicos, por esta razón só os máis atrevidos se aventuraban a pasar polos seus dominios.

As relacións entre estas dúas femias incrementábase no interior, xeralmente a moura busca o encontro ofrecendo riquezas a cambio dun pequeno favor: axudalas a facer un novelo, prestarlle as tixeiras ou peitealas.

c.- A moura ante o traballo:

As donas do interior caracterízanse principalmente pola súa laboura: «a costura». Por mor disto en determinados lugares coñécense co nome de costureiras.

A máis disto gustaban de fiar e tecer, tanto que, incluso dentro da pena donde habitaban, ás veces sentíanse os traqueteos das máquinas empregadas para tal menester.

Tamén se as ten visto entrar por unha abertura da pena coa sella no bico da cabeza.

d.- A moura ante as riquezas

Eran ámbalas dúas posuídores de grandes tesouros; as da montaña de ouro e as da Mariña de prata e ouro, que gardaban en arcas de madeira ricamente engalanadas.

En contraposición coa dona do interior que se caracteriza por ser doante, a cambio dun pequeno favor ou simplemente por facer ben a alguén. A moura da costa desempeña unha función de opoñente, nunca fai donacións desinteresadas; pola contra actúa como gardián custodiando as riquezas.

e.- A moura ante a vida en comunidade:

Non hai relatos que verifiquen a vida en comunidade na zona costeira. Nun mesmo monte podía haber varios encantos pero aillados entre si, o que fai supor que a pesares de manter relacións entre elas estas tiñan lugar moi de vez en cando.

Por outra banda as mouras do interior aparecían asociadas, ás veces esta asociación chega a incrementarse en índices elevados dunha espectacular vida en comunidade, incluso celebraban festas entre elas, bailaban e cantaban no curuto dunha pena. Agora ben, se algún humano se lles acercaba escondíanse rapidamente pola greta rematando neste intre a festa.

f.- A moura ante a sexualidade

Sedución, erotismo e unha mistura de pícara inocencia xúntanse ó perigo da súa ollada enfeitizadora nas donas da costa. Facemos, sen embargo, fincapé no significado propio da palabra seducción, é dicir, podemos afirmar que existía unha actitude de conquista por parte da moura cara o home que a vía, pero en realidade se houbo emparellamento ou non, ninguén o pode asegurar.

Nas da montaña non había intencións de seducción, aínda que non se pode descartar a posibilidade do encontro sexual. Por outra parte, non temos constancia de que estas mulleres tivesen descendencia, pese a que Llinares no estudio citado fai referencia ós seus partos.

g.- A moura ante a relixión

As donas do interior estaban cristianizadas e celebraban os seus propios ritos litúrxicos dentro da pena que habitaban, algunha destas penas posúen aínda hoxe unha campá, e os repiques destas sentíanse nos pobos cercanos.

As da costa non estaban cristianizadas pero é salientable o feito de que a igrexa construíra templos cristiáns donde se aparecían, tal vez coa intención de substituír mitos pagáns.

2. A moura e as transformacións

Frente ós dous casos de zoantropía da costa, que trataremos no seguinte apartado, no Incio contamos ca moura transformada en cobra e coa moura transformada en cervaa.

A transformación da moura en cobra é unha das máis extendidas pola comarca do Incio. Esta muller transformada en cobra tiña a cabeza máis plana e o corpo de maior lonxitude con respecto ó seu grosor. As súas cores non eran chamativas.

Adoita esta forma por mor de toma-lo sol, ou con motivo da aparición dalgún home con proposicións deshonestas, e non como algúns autores tratan o tema, opinando que o motivo era propiciar o seu desencantamento.

Algúns veciños dicíannos que cando se vía unha cobra tendida ó sol, derriba dunha lousa ou dun penedo, non se lle podía tocar, tan só se debía pasar calado ó seu carón para que non se molestase ou puidese facer algún maleficio. Sen embargo, ninguén coñece que algunha fixera mal.

Segundo M. Llinares e outros autores, todo parece indicar que estas mulleres convertidas en cobras aparecen relacionadas con encantos; e cáseque sempre alguén debe facer algún mandado para desencantalas.

No caso da muller convertida en cervaa temos dous estudiosos que abordan o tema: Murguía e Bouza Brey, e dous literatos: Leandro Carré e Amor Meilán que recrearon o mito da doniña cervaa.

Este último é o autor dun romance titulado «La mujer cierva», publicado no periódico lucense *El Regional*.

Leandró Carré Alvarellos recolle a lenda en versión galega e castelá, e coincide con Amor Meilán en situala en Cervantes.

Bouza Brey dá a entender que actualmente non existen lendas de doniñas cervas, que coa desaparición do animal desapareceron os relatos. Mais sabemos que coma isto non é certo, dado que puidemos recoller no Incio este tipo de relato.

Este tema da doniña cerva remite a un mito amplamente estudiado na literatura europea. Realmente, estamos na coñecida «Matière de Bretagne» que estudiou nas Letras Galegas Paolo Caucci.

A lenda das doniñas cervas do Incio céntrase en dúas mulleres fiadoras, presentando pois a triplicación que é rasgo propio do relato tradicional.

Polo tanto, aínda que estes relatos non se manteñan en amplas zonas da alta montaña luguesa, non quere isto dicir que desapareceran totalmente da nosa literatura oral. O argumento que se esgrime para a perda dos relatos de zoomorfización está na aparición das armas de fogo.

Reproducimos por cuestión de espacio só un texto, o que cremos de maior interese: o caso da zoomorfización das fiandeiras de Incio:

Unha vez ía meu avó coas vacas para o monte e pasando cerca dunha pena moi grande, viu a tres costureiras, fiando enriba dun penedo e cunha morea de fíos ós seus pés. El por medo non lles dixo nada, pasou pero xa cando ía aló adiante picoulle a curiosidade e decidíu volver para ver se seguían alí. Cando xa estaba cerca ollou para a pena e xa non había nada, todo desaparecera, incluso os fíos.

Sorprendido mirou para arriba e dixo para si:

–Mira, esas mouras que fiaban converteronse en cervas e van fuxindo polo monte

3. A Serea de Viveiro e a Maruxaina de San Cibrao

3.1. A Serea de Viveiro

O contrario que nas lendas das mouras, nestas foi necesario unha búsqueda de textos escritos.

Seguindo unha orde cronolóxica, o primeiro texto atopado data do século XIX, do escritor vivariense Nicomedes Pastor Díaz, e cunha visión actual contamos cos estudos de Chao Espina e Castelo Briz.

Todos coinciden no lugar donde habitaba o misterioso ser: a cova de San Xoán Vello. Tanto Chao Espina como Castelo Briz concretan a súa aparición no 24 de Xuño, día de San Xoán, cando á mañanciña baixaba ata os farallóns para peitearse e despois toma-lo baño.

Tamén todos están de acordo á hora de louvar a súa fermosura índa que de distintos puntos de vista.

Castelo Briz escribe:

Allí una joven desnuda de la cintura para arriba. Brillan sus cabellos rubios dorados por el sol naciente. Peina su melena sedosa con un peine de oro y brillantes. Es bellísima. [...]

Alisa su pelo una vez más. Se lanza al espacio. Una elipse perfecta. Se zambulle en las ondas verdes del mar. Ascende como una ondina legendaria. Se sienta en las rocas. Continúa su canto subyugante.

A descripción feita por Castelo Briz fainos pensar que este ser non ten unha aparencia física estable, mentres está en terra o seu corpo é o dunha muller nova e fermosa, polo contrario, ó contacto ca auga, a súa parte inferior transfórmase nunha gran cola de peixe, adoptando así a clásica forma pisciforme: metade peixe, metade muller.

A continuación citaremos uns versos de Pastor Díaz do seu poema «La Sirena del Norte»:

*De allí sus alas cándidas agitaba
cual cisne en su laguna.
Y el arpa de nácar que pulsaba
brillar me pareció rayo de luna.*

Pastor Díaz non restrinxe o día de aparición da serea ó 24 de Xuño, el víuna un día outonal; pero as diferencias que separan a este autor dos restantes aumentan na descripción física.

En contraposición á forma pisciforme que nos presenta Castelo Briz, esta ten ás; pero tampouco podemos dicir que sexa ornitoforme pois tocaba coas mans a arpa para acompañar ós seus versos. Máis ben, debemos pensar nunha fermosa doncela dotada de blancas ás.

A oposición entre estes dous autores séguese mantendo cando tratan as formas nas que se manifesta a serea, mentras que para Castelo Briz se mostra cantando nunha linguaxe incomprendible, para o escritor Nicomedes Pastor Díaz non só canta na súa propia lingua senón que se acompaña dunha arpa.

Nas intencións deste canto hai distintas versións, e o enfrontamento inicial entre autores mantense.

Este canto ten por misión atraer ós mariñeiros cara á morte nos farallóns, para os escritores actuais; Pastor Díaz, pola contra, dános unha visión moito máis romántica e tranquilizadora: co seu canto a serea apaciguaba o mar e o ceo, e trasmitía tranquilidade ós pescadores que traballaban nas súas pequenas barcas.

3.2. A Maruxaina e a revitalización do mito

Nestes últimos anos vense celebrando no mes de agosto en San Cibrao unha festa popular adicada á Maruxaina.

Deste mito temos dúas versións, aportadas unha pola escritor Vicente Barros e outra polo etnógrafo Rivera Casás.

Segundo Vicente Barros no seu libro *San Ciprián*, podemos entrever algunhas características deste ser mítico. Defíneo como unha nereida, metade peixe e metade muller, que vive nunha cova que hai baixo do illote da Sombriza, preto da costa de San Cibrao.

Cando facía mal tempo, e as ondas rompían fortemente contra as rochas arrastrando ós barcos, podían vela na parte máis alta da illa berrando, e non fiando como tiña por costume.

Hai quen di que tamén tocaba un corno para indicar ós mariñeiros que non saíran ó mar, avisándoos do perigo que corrían. Pero tampouco falta quen diga o contrario, que a Maruxaina incita a estes homes a embarcar para que morran afogados.

Anteriormente mencionamos que a Maruxaina fiaba, sen dúbida algunha, un feito curioso para unha serea. Este escritor interpreta isto establecendo unha relación de influencia grega, concretamente cas Parcas Gregas, con Cloto, Láquesis, e Atropos, tres deusas con figura de vella que posuían o poder sobre a vida da xente. Pero aínda que afirma unha influencia grega, o autor non busca alí a orixe deste mito senón que o atribúe a tempos máis recentes, cando os pescadores vascos, cántabros e asturianos pescaban diariamente no noso litoral.

A visión que nos ofrece o etnógrafo Rivera Casás é máis ampla, pois adicou moitos anos da súa vida ó estudio deste mito costeiro.

Considera a Maruxaina como un mito popular, unha deidade das augas mariñas, con poder sobre as forzas naturais; ó seu antoxo as tempestades formábanse ou amainaban. Vivía nun palacio submarino de coral rodeado de exuberantes xardíns de algas, situado debaixo da illa da Sombriza que dista quilómetro e medio da costa de San Cibrao, aproximadamente.

Fisicamente descríbese como unha nereida con corpo de muller e cola de peixe, moi fermosa e con longos cabelos dourados.

Nos días de temporal os mariñeiros víana sentada nun penedo e provista de fuso e roca.

Ó contrario do que moitos din, Rivera Casás fai fincapé en que o único que facía a Maruxaina era fiar; non cantaba como outras sereas, nin berraba, nin tocaba o corno. Así mesmo, non dá creto ás versións que a describen como boa, segundo a súa opinión a intención da Maruxaina era a de atraer ós mariñeiros coa súa beleza ata os farallóns onde o mar destrozaba as súas barcas e morrían sen remedio. Facía isto porque sentía

envexa das mulleres que en terra podían gozar dunha vida en familia cando os seus homes chegaban do mar.

Este autor non busca unha influencia grega para explicar a dedicación ó fiado deste ser, senón que o atribúe a unha influencia ambiental dado que se cultiva o liño nesta zona ribereña e as mulleres adican unha parte importante do seu tempo a fiar.

Asegurar onde xurdíu esta lenda é imposible, tan só podemos basearnos en suposicións. Unha posible orixe e recalcamos o de posible, segundo Rivera Casás, sería que este mito xurdira na tribu celta dos Ego Barros que antigamente viviron na maior parte da Mariña lucense.

Revitalización do mito: En San Cibrao celébrase o segundo domingo do mes de agosto unha festa que recibe o nome de «Maruxaina» con motivo de rememorar esta fermosa lenda mariñeira.

A festa comeza a media mañá, cando homes e mulleres saen da casa vestidos de mariñeiros ou de peixeiras, ó son do «pasacalles». Todos participan nesta celebración. Xántase na praia do Torno, por invitación da Irmandade da Maruxaina.

Á media noite apáganse tódalas luces, tan só os foguetes artificiais iluminan o ceo. A sirea da lonxa ruxe pedindo silencio, a Maruxaina estase achegando á praia. A xente espérra cunha vela na man. Ó lonxe, no mar divísanse dous chalanos, nun ven ardendo un pote de augardente e no outro a Maruxaina representada nun espantallo de palla. Ó desembarcar, uns acúsana de querer matalos cando saen ó mar e desexan que morra na fogueira; outros, pola contra, deféndena argumentando que tan só quería avisalos do perigo. Esta disputa chega ata o xuíz e neste preciso instante comeza o xuízo da Maruxaina que remata co canto do Himno de san Cibrao.

A continuación bébese a queimada e continúaase a festa ata ben entrada a madrugada.

Epílogo

O número de páxinas establecido para unha comunicación obrigounos a unha apurada síntese, e non nos permite a inclusión dun apéndice con textos ilustrativos deste noso traballo.

Só nos resta insistir na amplitude do tema, e nas distintas modulacións que, dependendo da zona, ofrece a muller mítica galega.

Foi o noso propósito estudar a figura da muller mítica na literatura tradicional, destacando a importancia e valor desta literatura que, dada a situación de perda e deturpación, cremos precisa de recollida, catalogación e estudos.

Bibliografía

- Barros Quelle, V., *San Ciprián*, Ed. Castro, Sada/A Coruña, 1989.
- Bouza Brey, F., *Etnografía y folklore de Galicia*, t.I, Edicións Xerais, Vigo, 1982.
- Carré Alvarellos, L., *Las leyendas tradicionales gallegas*, Col. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1978.
- Castelo Briz, J., «Leyendas y narraciones celtas. XXXIII. La cueva de la doncella», *Heraldo de Vivero*, 1,III, 1985.
- Chao Espina, *Tres monstruos de los mares gallegos y otros temas marineros*, Céltica, A Coruña, 1951.
- *Leyendas de Galicia y otros temas narrativos*, Edicións do Castro, Sada/Coruña 1975.
- *Libro y guía de Vivero*, El Ideal Gallego, A Coruña, 1976.
- *Historia de Vivero*, Edicións de Castro, Sada/A Coruña, 1988.
- González Reboredo, X.M., *Lendas galegas de tradición oral*, Galaxia, Vigo, 1983.
- Llinares García, M., *Os mouros no imaxinario popular galego*, Universidade de S. de Compostela, 1990.
- Risco, V., «Etnografía : Cultura Espiritual», in *Historia de Galicia*, vol. I., Akal, Madrid, 1979.
- Rivera Casás, F.M., « San Ciprián. Los farallones y la Maruxaina», *Rev. Anduriña*, Decembro, 1985.



A NAI MESTRA NO FOGAR. (NO ÁMBITO RURAL)

ROSARIO RODRÍGUEZ. RAMÓN PAZOS

Estudantes Pedagogía. Universidade de Santiago

No decurso da historia foron moitas as facetas que se ignoran da muller como realidade humana. Dado o rol tradicional que se lle atribuíu sempre na sociedade e na familia mesma, non houbo quen valorase e apreciase o seu labor. Ela sempre foi ollada como un ser dependente do home, carente de aspiracións e dotada da sumisión e de abnegación que tradicionalmente se lle atribuíron. Mais, ao lado desta imaxe da muller, existían outras realidades: a muller veladora dos intereses do fogar, símbolo de perseverancia e a figura da nai como educadora dos fillos.

Muitas destas realidades aínda perduran na sociedade actual, dun xeito especial, no ámbito rural, onde falar de pai é falar da persoa que aporta os recursos económicos necesarios, mentres falar de nai e falar de “educadora dos fillos”.

Sen embargo, a sumisión da muller, a súa dependencia, a falta de formación e de apoio trae como consecuencia moitas carencias o que, unido a outras necesidades que derivan do seu státo e rol social, ocasiona a continuidade na reprodución desa situación.

Compre rachar con esa situación, aínda que a realidade na que vive a muller do meio rural aínda parece endurecer máis o problema. Onde está a chave para abrir ese círculo fechado? Cál e a realidade dos nenos/as dentro da familia? Que necesidades se derivan para a nai como mestra dos seus fillos? Trataremos de plantexar estes outros interrogantes para deixar aberto o tema na procura dunha posíbel solución.

Estrutura da familia rural

É ben sabido que a agricultura, a gadería e a pesca son as actividades a que se dedica maioritariamente a poboación rural, e as condicións de vida, en moitos casos son inestabéis. Circunstancia esta que se explica pola desconsideración en que está

sumido o eido rural. Tanto os niveis de rendas como a infraestrutura das comunicacións ou dos servizos sanitarios, cultura e educación “configuran o espazo cultural galego como a mais importante bolsa de pobreza do Estado español” (B. Casal 1984). Con esta situación converxen outras realidades que afectan á mesma institución familiar. Como indicábamos ao comezo desta comunicación na estrutura familiar aínda perdura a figura do pai asumindo a autoridade e, mesmo, o autoritarismo.

Estas pegadas, propias dunha institución familiar pechada, sexista e patriarcal, onde a muller é o soporte da familia e representa todos eses estereotipos a que temos aludido (sumisión, etc), constituen un círculo fechado que tende a repetir-se. Un círculo no que a estrutura familiar permanece intacta, no que a sociedade na que se ubica amostra unha persistencia dos valores machistas, no que a falta de formación da muller é algo palpábel e, sobretudo, no arraigamento deste tipo de actitudes que chegan a ser case consustanciais coa nosa cultura. Por iso talvez a emancipación da muller é tarefa máis dificultosa.

A nai, mestra no fogar

Neste epígrafe imos abordar o papel que lle toca vivir á muller como nai e como educadora dos seus fillos. Mais antes referiremo-nos ao papel que, en principio, ha de asumir a familia na educación dos fillos e *a posteriori* contrastá-lo coa realidade cultural galega.

Educación-familia. A importancia da familia no desenvolvemento do neno é incuestionábel, pois vai ser un dos modelos a seguir por nenos e nenas. Através da familia imos recibir as primeiras experiencias que van configurar dun xeito particular as reaccións posteriores do neno face á realidade. Por outro lado, a familia vai satisfacer as necesidades máis perentorias, tanto no plano fisiolóxico como no afectivo, factores moi importantes para un bon desenvolvemento da personalidade do neno e para o equilibrio da súa vida afectiva.

O rol da familia na educación é moi amplo e sempre está aberto. Corresponde-lle á familia participar activamente na formación dunha personalidade básica na que converxen unha serie de valores: seguridade, autonomía, responsabilidade, amor, etc. A familia debe favorecer a independencia e a autonomía dos nenos e nenas para unha maior adaptación social. Ha de fomentar actitudes e procurar desenvolver as aptitudes de nenos/as. Debe contribuir á formación de hábitos de traballo, hixiene e orde, entre outras cousas. En definitiva, podemos dicir que é á familia, conxuntamente coa escola, a quen lle corresponde fomentar e orientar o desenvolvemento de todas as capacidades, físicas, psíquicas e sociais de nenos e nenas, sempre con vistas a atinxir o seu equilibrio e autonomía.

O ambiente familiar ven ser *a atmosfera íntima que respira quen vive dentro del* (A. Muñoz, 1987). Mais nesta atmosfera van confluír moitas situacións que van

repercutir na formación de nenos/as. Un destes factores é a situación económica da familia que vai permitir unha maior ou menor calidade de vida, nos medios educativos, no acceso á cultura... Para o desenvolvi-do psíquico e afectivo de nenos/as hai tamén outros factores a ter en conta, como as boas ou más relacións entre os pais.

Rol e situación da muller. Cando se está a falar dun sistema de valores pechado, no que se limita a iniciativa individual e no que o papel de cada membro da familia ven definido de antemán polo meio social ou por unha tradición enraizada neste, o individuo move-se nun campo de relacións preestabelecidas.

A realidade da muller do rural non se asemella á da muller que traballa fora do fogar e que ten alcanzado unha independéncia non só económica senón social e cultural (Rof Carballo, 1976). En grande medida, aínda non coñece a igualdade de dereitos e oportunidades no seo da familia. Nestas condicións de inferioridade, desempeña o seu papel no fogar, é nai e traballa ao lado do home. Chegamos así ao punto central no que queremos situar oa noso traballo.

A situación familiar, en moitos sectores da poboación rural galega, dista moito de ser a ideal. A realidade que vive o home non é a mesma que a que lle toca vivir á muller, aínda que debería ser. Neste marco familiar, falar de diálogo e de colaboración converte-se case nunha utopía. O home gosta de ver como os fillos medran e van para adiante. El aporta os medios económicos (pero non só el, tamén ela co seu traballo), exige, decide... porque para iso representa a autoridade. Para a muller fica a responsabilidade de educar os fillos, de realizar os traballos da casa e os de fora da casa, mais esta imaxe o home non a retén. Tampouco o home vai compartir o seu tempo libre coa familia.

Toda esta conxunción de factores conducen, en ocasións a situacións de desorde, malos tratos, problemas nervosos, ambientes afectivamente nulos, depresións e un longo etcétera. Situacións que van repercutir non só na nai senón tamén nos fillos e fillas xa antes do seu nacemento. Podemos perguntar-nos entón, ¿cais son as experiencias que van vivir os fillos? ¿en que medida pode educar a nai?

A nova pedagogía incita a que a acción educativa debe comezar co nacemento mesmo, pois é entón cando comeza o proceso de adaptación. Solicita-se dos pais un ambiente afectivo, de diálogo... no que o neno vaia gañando en seguridade e en autonomía. A familia debe proporcionar estímulos ricos, dun xeito adecuado e no momento preciso.

A muller como nai. O papel da familia, tanto do pai como da nai, é determinante no desenvolvemento do neno. É importante saber cal é a realidade da acción educativa da familia rural e, en concreto, da nai como protagonista da mesma.

Vendo cal é o marco situacional que caracteriza a figura da muller, non é difícil decatar-se dos problemas que iso pode levar consigo. Para iso trataremos de analizar algunhas das consecuencias que poden derivar-se desa realidade.

Fala-se de que xa antes do nacemento o papel da familia é determinante. O equilibrio dentro do ambiente familiar, os cuidados e a saúde, tanto física como psíquica da muller, son factores que van intervir xa no período prenatal do neno. Sabemos que isto apenas se ten en conta no medio rural onde a muller, moitas veces, nen sequer é liberada do traballo.

Durante os primeiros anos de vida do neno rara é a vez que se vai máis alá de satisfacer as necesidades máis perentorias, cando é sabido que o neno precisa da nai e do pai, do seu afecto e cuidados. Pero isto non ocorre no medio rural porque a nai non dispón de tempo nen de coñecimentos para satisfacer esas necesidades.

Por outra parte, o abandono, a deixadez, a falta de tempo e dedicación, motivadas pola situación que afrontan tantas veces as nais e a nula colaboración dos pais, dan lugar en moitas ocasións a accidentes, traumas, enfermidades crónicas... que na maioría dos casos se poderían atallar ou tratar precozmente. Casos que a cotío se diagnostican de levedade pola familia sen contar co exame exhaustivo dun especialista acaban convertindo-se en irreversíbeis. Pero non só repercute neste eido, senón noutros moitos aos que aínda se lle concede menos atención.

De antigo considerou-se que o millor xeito de “predicar” era co exemplo. Non podemos, pois, exixir hábitos ou actitudes cando non se teñen por propio principio. O neno ten unha tendencia inata á imitación e, en consecuencia, vai construír a súa primeira concepción do mundo segundo o modelo que lle proporcionen os pais. Por outro lado, unha vez superada a crise edípica o neno se identificará co pai, do seu mesmo sexo, e non só co seu rol senon tamén co seu punto de vista axiolóxico o que, sen dúbida, vai contribuír á reprodución dese círculo.

Abordando outros ámbitos temos que a comunicación dos pais cos fillos e entre eles mesmos acostuma a ser moi pobre ou inexistente. O diálogo, a relación parental vai encauzar a vida emocional e fixar os seus ideais. É, pois, preciso un diálogo entre pais e fillos constante sobre a súa inmediata realidade, no que se transmitan unha serie de pautas e experiencias enriquecedoras para a propia personalidade do neno. Pero isto non pode confluir cunha situación suxeita ao autoritarismo.

Muitas veces a falta de cultura, o mesmo autoritarismo, ou o desequilibrio conxugal leva a situacións de superprotección, de tolerancia total ou de intolerancia, factores que en nengunha medida favorecen o desenvolvemento da autonomía e da personalidade do neno, senón que, máis ben, repercutirá no seu desequilibrio e nunha errónea concepción de realidade.

Ligado a estes aspectos está o tema da linguaxe. Tanto na adquisición como no seu desenvolvemento o papel da familia é vital. “Os tipos de linguaxe usados reflexan os contextos educativos nos que se insciben” (Rondal, 1980). A linguaxe como fenómeno social que é, a súa adquisición e o seu desenvolvemento van depender das circunstancias sociais, dentro das que cabe a familia. Cando caracterizábase a familia rural falábase dun sistema de roles pechados nos que predomina un tipo de

control imperativo, caracterizado por usar ordes taxantes que obrigan ao interlocutor á sumisión e ao retraimento. Neste contexto as nais e os pais recorren moi pouco á linguaxe para controlar a conduta dos fillos, fan máis uso da autoridade e poucas veces dan explicacións sobre as cousas e acontecementos. Evidentemente, esta influencia non pode ser positiva en nengun aspecto e tampouco para o desenvolvemento lingüístico tan importante na representación simbólica da realidade (Bruner, 1980). É por iso que o neno presentará deficiencias a hora de describer, explicar, comparar ou analizar aspectos que estexan fora do seu entorno.

Poderíamos seguir analisando unha lista interminábel de factores que influen na educación do neno e que se ignoran sen máis. Sirvan estes a título de mostra do que aínda é hoxe en moitos sitios a realidade da muller.

Concluímos, neste análise, que a muller galega no meio rural aínda se atopa nunha situación desfavorecida en moitos sentidos. Situación que, recollendo as verbas de Bordieu e Passeron, tende a reproducir-se o que a converte nun círculo pechado. E, pois, necesario, baixo estas circunstancias, reivindicar a ruptura desa reprodución, para o que, sen dúbida, é preciso a reivindicación de outros moitos aspectos. Pero ¿que hai que reivindicar fora dos dereitos da muller como persoa? ¿en que medida vai repercutir na estrutura da familia rural? ¿onde está a chave para abrir ese círculo pechado? son interrogantes que quedan abertos a unha posíbel solución.

Bibliografía

- Bowlby, J., *La separación afectiva*, Barcelona, Paidós, 1985.
- Bronckart, J. P. y otros, *La génesis del lenguaje. Su aprendizaje y desarrollo*, Madrid, Pablo del Río, 1978.
- Bruner, J. S., *Sobre el desarrollo cognitivo II*, Madrid, Pablo del Río, 1980.
- Buxo Rey, M^a. J., *Antropología de la muje*,. Barcelona, Anthropos, 1988.
- Capel Martínez, R. M., *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*. Madrid, Ministerio de Cultura. Instituto de la mujer.1986.
- Casal, B., *A Galicia campesiña*, Vigo, Galaxia, 1984.
- Centro de Estudios Demográficos, *Estructuras familiares en España*, Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales, 1990.
- Conde, R. —comp.—, *Familia y cambio social en España*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1982.
- Chavarría Olarte, M., *Que significa ser padres*, Mexico, Trillas, 1989.
- Díez, J. J., *Familia-escuela - una relación vital*, Madrid, Narcea, 1982.
- Matisson, M. D., *Familia e institución escolar*, Madrid, Fundamentos, 1973.

Muñoz Hidalgo, A., *El ambiente familiar*, Madrid, Narcea, 1987.

Rof Carballo, J., *La familia, diálogo recuperable*, Madrid, Karpos, 1976.

Rondal, J. A., *Lenguaje y educación*, Barcelona, Médica-Técnica, 1982.

Seminario Hispano Francés; *Las familias monoparentales*, Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales. Instituto de la Mujer.

Uned, *La educación preescolar en la familia*, Madrid, Cuadernos de la UNED, 1987.

Varios, *La mujer en la vida familiar*, Madrid, Narcea, 1988.



DE COMO A MULLER LE A PIRANDELLO

GEMA LOMBO LOMBRANA

Profa. E.G.B. Lugo

Luigi Pirandello nace o vinteoito de xuño de 1867 en Gíngenti, Sicilia, no seo dunha familia cunha posición socioeconómica relativamente acomodada. Nos seus primeiros anos de estudante xa amostraba o seu afán pola lectura, e á idade de 22 anos publicou o seu primeiro libro de poesía.

A súa nai, Margarida Ricci, e recordada polo autor “por sus suaves maneras y por sus manos llenas de trabajo”.

Casa con Antonietta, unión planificada polos seus pais respectivos, e ao mesmo tempo, para asegurar a prosperidade dos negocios familiares. Conta o mesmo Pirandello que o seu noviazgo, algo máis que rotinario, foi insólito e incómodo, pola complexa personalidade que tiña a que había ser a súa muller. Ela, segundo palabras do autor, “se volvió loca” ao coñecer a noticia da ruina financeira da familia por causa do fundimento do negocio de enxofre. Na súa tolemia, Antonietta sofre crises de ciumes, e, minada pola súa tráxica enfermidade, fai que ela vexa todo ao seu modo e que só se fixe na idea de infidelidade do seu home. Comeza aquí o calvario para o autor que nos ocupa. Grande é a aflicción do marido e dos fillos, e Pirandello, que tenta por todos os medios recuperar a saúde mental da súa muller e agobiado pola penuria de medios económicos, entra nunha época dun frenético labor literario.

Non acaban aquí as súas desgracias. En 1914 ao estalar a segunda guerra mundial, o seu fillo alístase e marcha ao fronte. A perda do seu primoxénito aumenta as súas penas, sufrindo moito con esta dura separación.

Mentres, un novo golpe fere ao escritor. A súa filla, atormentada polas anormais reaccións da nai, e polas anquilosadoras atencións que a saúde desta esixe, acaba por padecer fortes perturbacións nervosas. O fogar dos Pirandello está completamente desquiciado e é dentro deste tormento e desequilibrio onde o autor pode concebir e realizar a súa obra, sobre todo dramática.

Todas estas situacións familiares inflúen sen dúbida na súa produción literaria e sobre o drama que traballamos, *Seis personajes en busca de autor*, no que aparecen en maior ou menor medida situacións reais da vida familiar de Luigi Pirandello, sobre

todo no que di respeito ás figuras femininas, nas que se dá un asombroso paralelismo.

Este drama foi estreado por *Pértega Teatro* o seis de marzo de 1992. Os integrantes deste grupo son na súa maior parte mulleres. Os papeis masculinos non representaron ningún problema á hora do reparto. Non foi así cos femininos. A grande complexidade da protagonista e as numerosas aspirantes a representalo, obrigounos a facer unha pequena investigación do perfil psicolóxico da personaxe, partindo quizá da situación rela do autor na época en que escribiu esta peza.

A fillastra non é só o que se ve, ten capas ocultas e contradictorias, en conflito permanente. Trátase dun personaxe vivo, que ten máis interese que outros en vivir, que ten absoluta necesidade dun drama, do seu propio drama, do cal é personaxe e para o cal é personaxe. É a súa razón de ser, a súa razón vital, necesaria para existir:

LA HIJASTRA.- ¿Una verguenza? ¡Es mi venganza! ¡Estoy impaciente por vivir aquella escena...!

LA HIJASTRA.- ¡Sí, sí, que se prepare! ¡Ardo en deseos de vivir aquella escena!...

Seguindo o modelo proposto por Greimas poderíamos considerar pois á fillastra como osuxeito da acción, e non ao pai, como nun principio podería parecer. Temos un ser (destinador) que conduce á acción a un suxeito (a fillastra), que busca un obxecto pola acción dun destinatario, a fillastra. Nesta búsqueda ten adxuvantes e oponentes.

Mais todo isto dentro do drama persoal do personaxe. Hai que ter en conta o drama colectivo dos seis personaxes: acollidos e realizados, mais rexeitados por un autor. Rexeitados non por eles mesmos, senón polo seu drama, que nun momento determinado non interesa.

Seis personaxes por superarse no seu papel, na súa traxedia, que poden aparecer de cara os ollos do público ou do lector como personaxes de outra comedia que eles non coñecen nen sospeitan, exposta humoristicamente cunha grande dose de sátira.

Observamos isto nas propias palabras da fillastra:

LA HIJASTRA.- ¡Como! ¡Si precisamente me imaginó él así! Yo creo que fue más bien por desprecio al teatro, y al mal gusto del público...

É necesario, pois, que a actriz que encarne ao personaxe non o negue, que non o identifique co actante, nen coa súa manifestación lingüística na obra cuns rasgos ou cualidades que lles corresponderían máis ben a un herói. ten que ser capaz de facer ver que o personaxe cambia co tempo, que é complexo en si mesmo, que é diferente para os que o coñecen e que case non pode dar razón de si mesmo. Que poda dar unha imaxe de que o personaxe, como xa dixemos, non é só o que se ve, senón que ten unha grande subxectividade. Non se trata da rapaza que traballa na casa de citas de Mme.

Paz, que o desexo de vinganza contra a figura do pai contrasta enormemente coa terrible dozura coa que se dirixe á súa irmá ou coa condescendencia coa que trata á nai. E, malia o seu aspecto exterior, dunha aparente dureza, ten unha grande inseguridade, aínda é case unha adolescente, ten que tratar, en dúas horas de espectáculo, de manifestar o odio e despeito incontrolados cara o pai, a adoración á nena, a compaixón pola nai, a indiferencia polo irmán menor e a mistura de odio e temor que lle produce o maior.

Falábamos dos desequilibrios mentais que afectaban á familia de Pirandello e que aquí, en certa maneira, tamén os vemos:

EL DIRECTOR.- ... Pero... ¿Es que está loca?

EL PADRE.- ¿Loca? ¡Mucho peor!

LA HIJASTRA.- ¡Peor que loca, sí, mil veces peor! Por favor, caballero, déjenos representar pronto nuestro drama...

¿Cómo conseguir isto cun grupo de candidatos a actores de bacharelato, sendo a primeira vez que moitos deles entran na dinámica de escenificar un texto e traballando practicamente contra reloxo?

Algunhas definen así á fillastra: descarada, atractiva, provocativa, peligrosa, resentida, sensual, apaixonada, cariñosa, impulsiva. Elas representarian seguindo as súas palabras: “movéndose descarada e sensualmente, imponéndose, rindo e falando a grandes voces, coa cabeza alta, tentando que fose, á vez, insoportable e irresistible”. Outra ve así a encarnación desta figura: “Desprazaríame con pasos pequenos e rápidos, ademáns nervosos, imprimindo a cada xesto fogsidade e enerxía...”. Para unha terceira : “Case sempre adoptaría unha expresión de seguridade e altivez, como querendo amosar que son a dona da situación. Tamén lle engadiría un toque de coquetería. Utilizaría un ton irónico cando falase co pai.”

Estes exemplos non son desafortunados, sen embargo a maioría estudou máis a súa aparencia externa, imaxinádoa, unhas veces, como unha muller baixa, delgada; en outros casos como unha muller alta, forte, loira ou morena, unha adolescente voluptuosa e sensual, con atributos de nena e de muller, ancha e redordiña...

¿Un fracaso? Non, xa que en principio non é o estudo da personaxe o obxectivo final. Non se trata tampouco dun xogo, ten unha finalidade educativa. Están aprendendo que é o teatro e fano a base de superar dificultades, abrindo novas portas, facendo eles mesmos o traballo e “soportando” a responsabilidade que conleva unha ‘aventura’ deste tipo. Abonda cunhas pequenas observacións para lles ofrecer máis posibilidades de seguir adiante, sendo con eles compañeira de reparto e non “directora” de teatro, como de seguro figurará no programa. E non estou cuestionando a validez da figura do director.

Eles mesmos decatáronse despois de moito estudo que non era a persoa máis “aparente” ou a que mellor se movía polo escenario a que mellor representaría aquela personaxe. Decidiron case eles mesmos, e niso coincidimos, en que a actriz que máis chocaba coa idea física que tiñamos da fillastra —e que sen embargo reflexaba unha especial subxectividade da personalidade desa figura— era a que debía encarnar ese papel.

Deste pequeno estudo da personalidade da fillastra xurdiu unha breve discusión, centrada arredor da personaxe da nai, unha muller marcada pola traxedia continua da súa vida (outra vez a correspondencia coas personaxes femininas da vida real do autor), con catro fillos que tivo de dous homes.

EL PADRE.- Su drama no podía consistir en amar a dos hombres, por los que ella, incapaz, no podía sentir nada, a no ser un poco de agradecimiento. No a mi, sino al otro. ¡No es una mujer, es una madre! Y su drama, su terrible drama, está precisamente en esos cuatro hijos de los dos hombres que tuvo!

¿E a nai a destinadora que obriga á filla a prostituírse? vexo á nai como un personaxe ao que non lle importa ter vida en absoluto, se consideramos ter vida como un fin en si mesmo. Non ten conciencia de ser un personaxe. Por iso no sae do seu papel, non sabe que o ten. Así, é un personaxe completamente orgánico, que vive nun sentimento que nunca terá solución (quizá sexa este o motivo polo que aparece ante o director, ao buscar unha solución para a súa traxedia). Non comprende o que os outros personaxes pretenden. Ela non sabe nen explica nada. Trátase, en definitiva, de natureza, fixada na figura dunha nai, que sente sen conciencia o drama da súa familia, que non se decata de que o que acontece é un recordo, que pasa pola “escena” nun pranto pasivo e perpetuo, interrompido por un grito:

LA MADRE.- ¡No! ¡Ocure siempre! ¡Mi amargura no termina nunca! El dolor me acompaña siempre vivo, y se renueva a cada instante...

LA HIJASTRA.- ¡Grita mamá! ¡Grita ahora como gritaste entonces!

LA MADRE.- ¡No! ¡Hija! ¡Hija mía! ¡Bestia! ¡Bestia! ¡Es mi hija! ¿No ves que es mi hija?

EL DIRECTOR.- ¡Muy bien! ¡Magnífico! Y ahora, el telón!

APONTAMENTOS DE «GINEKO-DIALEKTO-POLÍTICA» A PROPÓSITO DUNS TEXTOS DE A. BRAÑAS

ANTÓNIO GIL HERNÁNDEZ

Associação de Amizade “Galiza-Portugal”

*«O muro abate, abate a divisória onde cresce o Homem!
e as leiras, de novo parturientas de alegria,
aprendem a espalhar sementes que as elevam...»*

HUGO BEJA (*Viagem prosseguida* e 1988 e Portugal)

1.- María Xoxé Queizán desenhava, em 1977 a «análise estrutural de dous métodos represivos» da língua e da mulher galegas. Lá, após justificar o estudo da «equivalencia entre a valoración lingüística e femenina» (1977: 55), dizia:

Na nosa terra o «status» de poder é castelán e masculino. Hai unha lingua e un sexo dominante. Pero a situación xerárquica tende a disminuir o antagonismo e a negar a existencia do conflito. Os representantes do poder negan sempre a existencia do mesmo. Nen a muller, nen a lingua galega, segundo eles, teñen ningún motivo de tensión. Esta negativa á realidade explícase porque o status crea un tipo humano e este tipo adquire carácter e prestixio en si mesmo. O prestixio convírtese, así, na arma fundamental do poder. Crea un espellismo tal que os febles son os primeiros en recoñecer a valía dos poderosos. [...]

O prestixio convírtese así nun arma de poder dobremente perigosa. Non somente inflúe en favor do home ou dunha determinada lingua, senón tamén en contra da muller e da outra lingua, da baixa. (1977: 59-60; o itálico é da autora).

As reflexões da autora introduzem e compendiam adequadamente o tema da comunicação; todavia, convém precisar o seguinte:

1.a. A validação das «realidades» feminina e regional deriva hoje do [multi-] discurso, historicamente determinado, sobre a sociedade nacional.

1.b. Os conceitos, discursivamente marginalizados e, em consequência, degradados de «mulher» e «região», são equiparáveis apenas enquanto instrumentos conceituais a possibilitarem a análise dos traços caracterizadores, no [multi-] discurso nacionalizador (de Espanha), quer da face miolar, enobrecida, quer da face marginal, degradada.

1.c. Em consequência, estabelecendo esses traços, entenderemos o processo e procedimentos degradadores e, sobretudo, poderemos gerar os contraditórios que os neutralizem e ultrapassem tanto nas práticas discursivas quanto nas sociais e políticas, de modo a possibilitar o processo nacionalizador da Galiza.

2.- Proponho, apenas como início de um debate, a seguinte [hipó-] tese de trabalho:

2.a. A desvalorização dum générico tipo de «mulher» explica-se como *tentativa legitimadora* quer da *exploração sócio-económica*, em que alicerça a «Nova Ordem Mundial» [New World Order], quer da *recondução reacionária* dos ideais sociais e políticos propagados desde as revoluções burguesa (1789) e socialista (1917) (K. Newland 1979.1982: 20).

2.b. Proporcionalmente, a desvalorização da «região» (e da língua previamente «regionalizada») entende-se desde o *intuito legitimador das nacionalidades* [estabelecidas], que se exprime e verifica por meio das línguas nacionais [internacionalmente reconhecidas]. É no conceito de Nação, fundado nos construtos práticos dessas revoluções, que alicerça a degradação das línguas «regionalizadas» (= dialetos) a garantir o prestígio e universalidade da língua nacional no seu território.

3.- Textos políticos, emitidos por notáveis espanhóis, como *El Regionalismo* (1889), de D. Alfredo Brañas, constituem uma boa confirmação da segunda parte da [hipó-] tese. Com efeito, «el *regionalismo* supone una región encerrada dentro de ciertos límites, si no geográficos y políticos, por lo menos etnográficos, que tiene derecho á no ser confundida con los demás pueblos de la nación, ni tampoco á ser separada radicalmente de ellos, DE LA MISMA MANERA QUE EL HIJO ó LA MUJER DENTRO DE LA FAMILIA TIENEN DERECHO Á REIVINDICAR SU PROPIA PERSONALIDAD, SIN PERJUICIO DE LA UNIDAD DEL HOGAR DOMÉSTICO, NI MENOS CABO DE LA AUTORIDAD PATERNA».

3.a.- No trecho transcrito relacionam-se os dous aspetos da [hipó-] tese acima formulada, que patenteiam, aliás, a face *sentimental-feminino-regional* do [multi] discurso *racionalista-oligárquico* espanhol, segundo o esboço a seguir. Seja como for, evidenciam essa face os textos por que os Notáveis «dizem» das *regiões*, Comunidades de Fala, inclusas numa *Nação*, Comunidade de Língua, e aqueles outros em que «razoam» de *realidades marginais*, conflituosas, como *mulher, proletariado, terceiro mundo, menino, juventude, terceira idade*, etc.

Dessarte, cabe considerarmos que para D. Alfredo são termos proporcionais (válidos)

região vs. Nação,
mulher-menino vs. Varão,
mãe-filho vs. Pai,

embora ponha uma salvaguarda à desigualdade patente, que cumpre validar como só aparential porquanto não corrige o efetivo submetimento da casada e do filho ao marido/pai:

«La sociedad filial y la conyugal desaparecían en Roma bajo la tiranía civil del padre, que adquiría á su mujer como una cosa por el rito de la *coemptio* y tenía el derecho de vida y muerte sobre sus hijos; pero con la civilización germánica transformóse la *patria potestad* romana en el *mundium* ó potestad ampliamente tutelar, y de la armonía de ambas surgió el *poder paterno del derecho nuevo* allá en los primeros siglos de la Edad Media».

3.b.- A correção ao inicial estado de cousas, equitativa só em aparência, estender-se-á à organização político-administrativa:

«Pues bien, LO MISMO SUCEDE Á LA *REGIÓN*, HOY ESCLAVA DEL PODER CENTRAL, SOBRE LA QUE LEGISLAN Y DE LA CUAL DISPONEN LOS GOBIERNOS Á SU ANTOJO: HÁLLASE EN ESE PRIMER PERIODO DE LA FAMILIA ROMANA, Ó QUANDO MÁS EN UNA SITUACIÓN TRANSITORIA, ESPERANDO COM IMPACIENCIA LOS ALBORES DE ESE DÍA PRIMAVERAL EN QUE HA DE LUCIR PARA ELLA SOBRE SUS LIMITADOS HORIZONTES EL SOL FECUNDO DE LA LIBERTAD DE LOS PUEBLOS» (1889.1982: 57-58; o versal é meu).

3.c.- O texto, tematicamente político, admite uma leitura correlativa na dimensão comunicacional. Pode perceber-se nestoutra citação, quase imediata da precedente:

«Hay en la *región* mucho más que lo meramente político y administrativo: la naturaleza del suelo, las cualidades de raza, las influencias de la tradición, el imperio de las costumbres, la idiosincrasia individual, según el talento y las diversas aptitudes, el progreso económico, LA ENSEÑANZA PÚBLICA, EL LENGUAJE Y LAS BELLAS LETRAS; todo esto y otras cosas más que singularizan ó especifican á un pedazo de territorio nacional, esto sin contar los principios eternos de la justicia y del derecho de gentes que así lo exigen, es lo que forma el verdadero elemento psíquico, el *alma* del regionalismo. No aspiramos a descentralizarnos de tal modo que peligre la unidad nacional: eso quisieran nuestros enemigos que afirmásemos, porque entonces ya entre *federalistas* y *regionalistas* no habría diferencia alguna, é intentando así nosotros transformar á la *región* en pequeño *Estado*, ya se nos podría considerar como conspiradores políticos, más ó menos afortunados é inofensivos» (ib.: 59)

4.- A [hipó-] tese referida à situação desnormalizada da Galiza (espanhola), sobretudo à linguística, verifica o conceito de *racionalismo oligárquico*, acima

aludido, que Ll. Aracil (1983 a: 49) delinea no trabalho desse título: «La noció bàsica és que la raó és el privilegi i monopoli d'una oligarquia — i no pas un atributo comú a la Humanitat.» Após assinalar que são «variações sobre el tema» as ideologias [*sociométricas*] de Platão, dos Esclarecidos e da *Belle Époque*, o sociólogo valenciano adverte:

«el racionalisme oligàrquic és secular i terrenal — els qui veuen només això, el preneu fins i tot per liberal i progressista. D'altra banda, es guarda molt d'exaltar i d'invocar la força «bruta» i «cega», i recorre a la mistificació i/o la coacció, se'n disculpa tot al·legant la irracionalitat dels *altres*. Hi ha, doncs, un nivell molt evident, en què el racionalisme oligàrquic és una configuració molt peculiar i inconfusible.» (Ll. Aracil 1983: 59).

4.a.- Para legitimar a própria racionalidade, o *racionalismo oligárquico* demonstra (coativamente) a irracionalidade dos outros, quer mistificando textos e discursos, quer violentando a natureza e a sociedade. Procura assim validar a «suposició dogmàtica, presentada com a conclusió pràctica», de os *racionais* terem direito e dever de submeter os irracionais: «Se redimir-los es revela impossible, cal almenys reprimir-los — i, en definitiva, edificar un ordre, necessàriament jeràrquic.» (ib.: 52)

4.b.- *O fim procurado* (os poucos dominarem os muitos), *corresponde-se com o método e o processo seguidos* (a divisão hierárquica da «realidade» quer a configurada nas mentes individuais, quer a determinada socialmente) de modo que as *classes superiores* não só se oponham e prevaleçam sobre as «inferiores», mas sobretudo as incluam oportunamente até as representar com legitimidade «democrática» (Ll. Aracil 1983: 214). É o privilégio que assiste ao dominante na relação de poder: «qui mana sempre té raó — i no mana pas perquè tingui raó» (Ll. Aracil 1983: 57).

4.c.- Em consequência, o *racionalismo oligárquico* pode mistificar «inocentemente» a *região* e o regional (como inculposamente violenta a *mulher* e o feminino) sem os degradar de modo expressamente abafante, mas atribuindo-lhes retoricamente dotes de «primitiva nobreza» e «importância elementar» até ao ponto de os sujeitos, adscrevíveis a essas «realidades», se persuadirem da sua *natural bondade* que nem cabe nem convém turbar.

5.- O [*multi-*] discurso do racionalismo oligárquico, em que qualificadamente inscrevem os seus textos os (poucos) sujeitos masculinos, adultos, modernos, europeus, bem-estantes, mentalmente normais e em estado de vigília (ib.: 56), oferece oportunamente (dissemos) uma face «irracional-poliárquica» quando referidos a indivíduos carentes de algum desses traços ou quando emanados destes. Se a face «intelectiva» do *racionalismo oligárquico* se disser com justeza *racionalismo masculino-nacional*, a face «emocional» (ou «irracional-poliárquica») estimar-se-á [*sentimentalismo*]-[*feminino*]-[*regional*].

Portanto, é nos textos tocantes à *região* (e à *mulher*), institucionalizados, que não estranhamente se salientam os traços por que o [multi-] discurso do *racionalismo oligárquico* caracteriza o *sentimento*, enquanto se preterem aqueles outros a definirem a *racionalidade* que distingue o Estado surgido no «Moderno Regime».

- 5.a.-** No seio da sociedade lusófona da Galiza (espanhola) a face *sentimental-feminino-regional* do *racionalismo oligárquico* incide na «nobreza primitiva» do idioma «próprio» para conformá-lo como instrumento apenas eficazmente apto para uns precisos usos.
- 5.b.-** É por isso que o idioma galego se reserva hoje, desde as instituições espanholas, para dizer apropriadamente as «realidades» [simbólicas] que, nesta altura civilizacional «inteletiva» e «racionalizada», se adscvem à esfera das emoções, permissíveis nos âmbitos da privacidade e por meio da enunciação oral, segundo se comprova por extenso na literatura procedente tanto do oficialismo espanhol, quanto do «nacionalismo» galego atinente à estrutura e funções do idioma da Galiza.
- 5.c.-** Porém, os usos ligados às outras «realidades» [também simbólicas], adscritas à esfera da *racionalidade*, para além de se definirem como *objeto próprio do direito público e adequadamente enunciáveis mercê da escrita*, supõem-se fundamento de comunicação apenas por meio do castelhano, língua nacional da «Espanha», nos âmbitos administrativos do Estado.

6.- Lluís Aracil (1983 a: 62) formulou «una certa colla d'oposicions correlatives» que ousou resolver numa, «espanhol (anglossaxó) vs. lusófono (celta)», da qual deriva, a meu ver, a «partició de la ment», no indivíduo, e a «divisió jeràrquica», na sociedade, atinente à confrontação, indicada acima, entre «realidades» [simbólicas] *sentimentais* e «realidades» [também simbólicas] *racionais* que mascaram o conflito idiomático (e «sexual») no seio da sociedade da Galiza (espanhola).

- 6.a.-** É desvelando essa primária e genérica rede oposicional que os galeguizadores começarão a ultrapassar o [multi-] discurso do *racionalismo oligárquico* espanhol e efetivarão, dantes discursivamente, um «estado de cousas» favorável à integração da Comunidade galaica na rede comunicacional da Lusofonia.
- 6.b.-** Portanto cumpre inicialmente esclarecer o facto de a face *sentimental-feminino-regionalista* no [multi-] discurso do *racionalismo oligárquico* espanhol incluir (desde a «transición democrática» começada em 1977) a contradição de *valorizar o idioma [galego-] português apenas como instrumento de relações solidárias*, (como dizíamos) ligadas por definição à privacidade e à enunciação oral, justamente *nos âmbitos em que*, também por definição, *predominam as relações de poder*, que ordena o Direito público e se exprimem sobretudo por escrito.

6.c.- Nessa contradição radical assenta o constrangimento retórico preciso para reduzir nos textos a *adequação discursiva* entre o sentido e o objeto até a mascarar sem a suprimir. Aliás, quer a contradição, quer o constrangimento coerem com o jeito de raciocinar próprio do *racionalismo oligárquico*. Explicava-o G. Simmel (1911?.1938: 89):

«Quando queremos compreender o senso e valor dum elemento qualquer [...], procedemos geralmente estudando a sua relação com outro elemento que, por sua vez, se define relativamente ao primeiro.

Mas ambos os termos não permanecem sempre em correlatividade; acontece que um deles, alternado com o outro, se torna cedo em algo absoluto a sustentar a relação e a impor-lhe a sua norma [...] Um dos termos adquiriu um senso amplo e profundo que abrange não apenas a própria significação estrita, mas também a do termo contrário».

7.- Assim procedendo, os notáveis espanhóis apresentam discursivamente a oposição «nacional vs. regional» (e, de modo equivalente, «masculino vs. feminino»), quer como privativa, quer como inclusora, segundo lhes convier *salientar os traços relevantes*, que dantes definiram como marcadamente «regionais» (ou «femininos»), adscrevíveis à esfera do *sentimento*.

7.a.- Cabe denominar esses traços «*nosidade anónima*» e «*unanimidade desverbalizada*». (Observemos de passagem que, talvez não por acaso, o título de uma publicação feminista, bem reconhecida na Galiza (espanhola), é [silenciada] *Festa da Palavra Silenciada*).

7.b.- Descrevo pormenorizadamente esses traços noutros lugares.

7.c.- Em qualquer caso, pressupõe-se que o comportamento «regional» (e «feminino») é, sem discussão, não-cívico, de modo a valorizar, oportunamente, a correlativa intimidade dos indivíduos como não-cidadã e a organização do Povo «regionalizado» como não-Nação. Assim se indica pelo reiterado emprego de «particulares egocéntricos» inclusores e não identificadores («nós», «nosso», a eito acompanhados do indefinido «todos» ou expressões equivalentes).

8.- A respeito da «auto-identificação galega», cumpre assinalar que o discurso do *racionalismo oligárquico* (cabalmente exemplificado nos prantos do Presidente Fraga), transige com que os indivíduos «galeguistas» e o Povo «ignaro» se exprimam em idioma galego, pelo elementar facto de os Notáveis e os cidadãos espanhóis, enquanto tais, terem *constitucionalmente ordenado* estimar como própria da «Nación española» a língua castelhana, que *os identifica como nacionais*.

8.a.- Para o *racionalismo oligárquico* espanhol o idioma galego é língua espanhola *não-nacional* e, por consequência, «regional» ou dialeto, encerrada num *nós* anónimo, nunca lidimamente nem público nem racional.

8.b.- Aliás, as chamadas à «*unanimidade*», reiteradas e não assentes no Direito, portanto enforçadoras de comportamentos não-cívicos, e o subsequente silêncio ou «desverbalização», sublimado por vezes a relembrações inefáveis e declaradas de impossível manifestação, coerem tanto com a insistência na *intimidade* e no *sentimento*, quanto, assemade, com aquele *espírito do Povo [não-] Nação*, a que se fez referência.

8.c.- Garantindo assim que o idioma galego fique enclausurado em textos, em que a função *fática* prevalece, fomenta-se a unanimidade *intencional*, nunca efetivada, de concórdias e acordos que burlar a compleção dos processos comunicativos, esperável nos âmbitos institucionais (espanhóis).

9.- Reconduzamos, por último, as nossas reflexões ao campo da didática: refiramo-las à socialização da *nacionalidade galega* por meio da literatura. Parafraseando umas afirmações de G. Simmel (veja-se 1911?.1938: 58), cabe dizermos:

«o senso da humanidade não caminha para uma equivalência *dentro* da forma geral da cultura objetiva, eminentemente nacional e masculina, mas face ao paralelismo de duas maneiras de existir completamente diversas em ritmo e modo: uma caracterizada pelo dualismo, orientada à transformação, ao saber e à vontade e portanto propensa a objetivar os conteúdos tirando-os do processo vital para os fixar no mundo da cultura; outra alheia a esse dualismo de raízes subjetivas e desenvolvimento objetivo e portanto afastada de todo o afã de plasmar os conteúdos em formas externas e procurando, porém, para si uma perfeição insita no miolo do ser.»

9.a.- É decerto literário o texto mercê do qual é possível compreender a «realidade», em qualquer caso simbólica, desde a dimensão mais grosseiramente «física» (ou aparentemente «objetiva») até à delicadamente «ideal» e mesmo utópica, a rastejar o «miolo do ser [indivíduo e grupal]».

9.b.- Na Galiza espanhola hoje mal se produz literatura que saliente essa dimensão ideal e utópica, universalizante; quase só se produzem textos, pretensamente literários, de imediato uso e consumo nos âmbitos escolares do Reino da Espanha para enforçar (ou não debilitar) a extensão e intensidade do projeto nacional espanhol entre os novos cidadãos da Comunidade Autônoma, despossuída da sua história e cultura.

9.c.- Apenas haverá esperança de ultrapassar essa «regionalização» e construir alguma nacionalização se, relativamente à literatura, os docentes transmitem aos estudantes e, por eles, à cidadania informação séria quer sobre as obras elaboradas por Notáveis galegos num tempo anterior, que são os *Cantigas galaico-portuguesas*, quer sobre as obras elaboradas por Notáveis da Lusofonia, em qualquer tempo, como nomeadamente é *Os Lusíadas*, o grande poema épico-amoroso camoniano. Esses são os textos que, em justiça para os cidadãos, teriam de esclarecer a presumível literatura galega atual, enquanto a leitura,

congruente e comentada, dos textos acima indicados contribuirá a entender a história da Galiza lusófona (e talvez, mesmo, da castelhanizada) e sobretudo a compreender as misérias e as esperanças do Povo galego («regionalizado») e dos seus hesitantes dirigentes.

Bibliografía

- Ll. Aracil (1983), *Dir la realitat*, Edicions Països Catalans, Barcelona.
- Ll. Aracil (1983 a), «El racionalisme oligàrquic» in Ll. Aracil 1983, pp. 47-65.
- Ll. Aracil (1983 b), «L'esprint de les dones» in Ll. Aracil 1983, pp. 207-217.
- Ll. Aracil (1983 c), «Les dimensions de l'universalité de la langue française» in Ll. Aracil 1983, pp. 219-263.
- M^a. J. Buxó Rey (1978), *Antropología de la mujer. Cognición, lengua e ideología cultural*, Anthropos, Barcelona.
- M. Chapman (1978), *The Gaelic vision in Scottish culture*, citado em Ll. Aracil 1983 a.
- J. Courtés/A. J. Greimas (1979.1989), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris; cita-se pela versão portuguesa da Editora Cultrix, São Paulo.
- R. Hamilton (1978.1980), *The liberation of women*, George & Unwin, London; cita-se pela versão espanhola de Pablo di Masso para Ediciones Península, Barcelona, com o título *La liberación de la mujer. Patriarcado y paternalismo* e prólogo de Carlota Solé.
- K. Newland (1979.1982), *The Sisterhood of Man*, Worlwatch Institute; cita-se pela versão espanhola, *La mujer en el mundo*, de Javier Luca de Tena para Alianza Universidad, núm. 327, Madrid.
- M^a. J. Queizán (1977), *A muller en Galicia. A muller na sociedade galega. A lingua galega e a muller. Análise estrutural de dous feitos represivos*, Eds. do Castro, Sada.
- F. Rastier (1972), «Systématique des isotopies» in A. J. Greimas (ed.), *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris, pp. 80-106.
- C. Reis/A. C. M. Lopes (1987), *Dicionário de narratologia*, Livraria Almedina, Coimbra.
- G. Simmel (1911?.1938), «Lo masculino y lo femenino» in *Cultura femenina y otros ensayos*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires. Cito pela versão espanhola de E. Imaz, J. R. Pérez Bances, M. G. Morente, F. Vela.

EVA, NO RECADO DE EVA DE LOURDES HORTAS

IOLANDA RODRIGUES ALDREI

Escritora. Santiago de Compostela

Para Eva

Recado de Eva é um livro de poemas da autoria de Maria de Lourdes Hortas que foi publicado pelos “Cadernos do Povo/poesia” em 1990. Trata-se de um texto composto por vinte e nove poemas nos que a voz pertence a uma Eva, narradora em primeira pessoa, quem, com um profundo lirismo, nos leva de mão dada à sua vida feita de acontecimentos diferentes. O Eu feminino narra a própria história e justifica o seu ser de Eva que a compromete no íntimo que transportável a outras mulheres: da experiência de uma mulher parte para a de todas as mulheres e da experiência da Eva múltipla retoma o caminho para o Eu, porque a narradora Eva não deixa de ser a personagem e como tal apresentada por uma outra voz narrativa omnisciente que deixa falar o “masculino Senhor” no último poema, intitulado “Prisão perpetua”. Mas com Eva partimos e ela nos apresenta as outras personagens do *Recado*: Adão, o filho, o Criador... e outras Evas, possíveis “noivas” que “(...)esperam, bordando um desafio (...)” no poema intitulado “Os bastidores de Penelope”, tudo isto com versos renovados nos que, embora haja exceções como, “Os bastidores de Penelope”, “Vertigem”, “Levante”, “Ontem à noite” ou “Círculo”, domina a sutil rima disfargada de acentuação perfeita, as novas conjunções métricas, todo o que contribui para o ritmo, fundamento bem construído desta coleção de poemas.

O *Recado de Eva* é um livro perfeitamente artelhado, com um tempo de narrar que se faz vida e leva o ritmo da existência transcurrida; aparentemente foi criado a partir de um esquema preconcebido pela autora, mas isto só é assim em aparência, já que se damos uma vista de olhos à obra precedente de Maria de Lourdes Hortas, achamos publicados nos livros *Relógio D’Água* e *Outro Corpo* todos os poemas que aqui se oferecem, neste ponto radica a virtude do *Recado de Eva*: a sua elaboração leva a autora a procurar a voz que Eva tem na sua obra e artelhar o significado que parte da experiência.

2. Eva

(...) O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou no seu rosto um sopro de vida, e o homem tornou-se alma vivente. (...)

(...) Disse mais o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só; façamos-lhe um adjutório semelhante a ele. (...)

(...) Mandou, pois, o Senhor Deus um profundo sono a Adão; e, enquanto ele estava dormindo, tirou uma das suas costelas, e pôs carne no lugar dela. E da costela, que tinha tirado de Adão formou o Senhor Deus uma mulher; e a levou a Adão. E Adão disse: Eis aqui agora o osso dos meus ossos e a carne da minha carne; ela se chamar Virago porque do varão foi tomada. Por isso deixará o homem seu pai e sua mãe, e se unir à sua mulher; e serão dois numa só carne. Ora um e outro, isto é, Adão e a sua mulher, estavam nus; e não se envergonhavam. (...)

GÉNESE 2

Mas Eva deixou a Adão o seu recado:

RECADO DE EVA¹

Antes que me esqueça, Adão, preciso perguntar-te:
 acaso conferiste, uma a uma, tuas costelas
 hoje pela manhã?
 Digo isto porque, de madrugada
 enquanto dormias
 o Criador veio
 e me fez de uma delas
 justamente aquela
 que ficava sob o teu coração.

Para a teres de volta
 (e como ela te deve fazer falta)
 tens de me colocar
 inteirinha
 nesse lugar.

É a particular visão de Eva. A mulher apanha a voz que lhe foi tirada, recupera o protagonismo de pessoa e interroga Adão com a linguagem coloquial que nos leva até uma familiaridade pre-existente. Eva continua uma conversa começada já antes de ela ser. Com uma certa dose de ironia afirma que foi feita de uma das costelas de Adão, mas no de uma qualquer senão daquela que ficava sob o seu coração; produz-se a reconversão do mito, é agora Adão quem necessita amar Eva para ter a costela

1 2 in *Recado de Eva*, “A janela da cozinha”, versos 3º e 4º, p. 12.

que o Criador lhe tirou. Lourdes Hortas não rompe, não modifica nada, mas assume com olhos próprios e voz feminina, aceita Eva necessidade do homem e outorga-lhe a palavra quotidiana do ineludível. Não é Pigmalião quem suplica a Afrodita, é Afrodita quem decide e a estátua quem informa ao companheiro da sua existência. A poeta cria um quadro no que a mulher, otimista, confiada, pode ter todas as possibilidades porque tudo é simples neste primeiro poema, o verso, a expressão, o estilo, a palavra... Eva nasce com o mais puro racionalismo de uma criança.

A Eva que se nos oferece no que a prologadora, Maria Rosa da Rocha Valente, denomina “este diário a bordo de uma vida” vai-se reflectindo num espelho de páginas sucessivas que parte do interior da narradora protagonista e se faz dela para complicar-nos no que era aparentemente tão singelo e descobrir-nos os dias nos que se configura a sua pessoa. É um ser criado nas páginas de um livro, nos poemas e na vida relatado, ser de voz e tinta, de tempo e esperança.

Eva é um Eu que nasce adulto das suas experiências quotidianas de mulher. Lourdes Hortas não cria uma reivindicação, uma utopia, denúncia sutilmente... informa... traz até nós a Eva própria de tantas evas feita, a mulher de avental que aguardou “debruçada à janela da cozinha” e viu “nitidamente e pela primeira vez/ como eram lindas as janelas alheias”², talvez as janelas de outras cozinhas nas que também há mulheres; a Eva que aguarda, a Eva que chora, a Eva que ama, a Eva ardente que acende os seus cigarros “com isqueiro de estrelas”³ e funde o seu corpo com outro corpo; a mulher que às vezes se traspassa e parte para a terceira pessoa de Margarida Gauthier, para as suas camélias que “ficaram se esvaindo / em sangue e soluços / ao crepusculo”⁴ e que outras vezes se faz da primeira pessoa das mulheres alheias “sou Ingrid Bergman / e tu Humphrey Bogard”⁵ ou gheixa oriental que dá a sua queixa com “um rio fluindo / aprisionado / de meu leque fechado.”: ela é Eva, mulher de hoje, recriação do mito na pessoa, sucesso de presentes que se fazem futuro e deixam nas páginas passado para configurar um ser feminino, o ser feminino do Eu para as Vós, para as Elas.

3. Adão

Adão, o homem, é uma personagem fundamental no *Recado de Eva* —a mensagem que Eva deixa escrita para Adão ler e outras Evas assumir— mas Adão está criado a partir de Eva, para Eva, ainda que ele seja antes.

A visão feminina faz com que no princípio o homem necessite e a mulher outorgue a sua pessoa para ser amada, mas depois, a medida que Eva se desenvolve, torna Adão companheiro independente, ao que se une para amar, mas realidade

2, 3, 4. *Casa/Blanca*, versos 7º e 8º, p. 34.

5. *Oriental* p. 35.

independente porque a união faz-se apenas de indivíduos diferenciados. Eva é seu próprio motor, à par de Adão, complementos no mundo externo, razões nós internos de cada um.

A voz é da mulher e Adão é um ente abstracto que ela nos proporciona. Não se concretiza um homem, mas a sua ausência ou presença; também Eva não se concretiza na descrição, em ambos casos é o sentido ou acontecido o que configura as individualidades, assim, Adão é nos primeiros poemas a personagem que não age, que escuta ou enche com a sua ausência, a voz esperada:

ESPERA

Violenta esta paz violeta
 pulveriza este chumbo de tristeza
 estilhaça os muros antárticos do silêncio
 voz que espero
 palavra
 rosa granada ⁶

A ausência será o motor que construa o ser e os atos de Adão. O homem faz-se a partir da sua necessidade, que chega a ser a tragédia da solidão exprimida no poema "Os bastidores de Penelope" no que se diz:

(...) Nem sei se é lenda isso que, de repente
 escuto, grave, como ouço um canto chão
 nada pergunto, basta saber, somente
 não ser a mão que aquece a tua mão. (...) ⁷

Adão, que guardava silêncio quando Eva falava da necessidade que dela sentiria, constrói com o seu silêncio prolongado a verdade de Eva, o abandono; falta a proteção que ela sonhou e Eva desenvolve a mulher quando está sozinha:

ONTEM A NOITE⁸

Ontem à noite, quando o silêncio
 do meu amado me disse que não
 pensei na morte, me vi enforcada
 em cordas de guitarra ou violão.
 Por mim gritei, que uma andorinha
 sangrava, morta, em meu coração.

Assim varrendo as folhas caídas
 de minha vida que com tantas mortes
 me pesa com o peso de cem vidas
 me orvalhei do meu próprio pranto
 até o amanhecer, nublado estio.
 Voltei a mim, e em mim estava frio

6. página 13.

7. de *Os bastidores de Penelope*, p. 14, vv. 5 a 8.

8. p. 17.

Em suas penas morria meu sonho
de voo findo, de asas em vão.
Fui enterra-lo sob a laja, em sono
onde semeio outra ilusão.
E me dei conta que já era outono
um previo-inverno, um findo verão.

fiz um café e me sentei num canto.
Devagarinho fui bebendo o espanto
de me aquecer com a solidão
o acorde manso, de ritmo constante
em mim batendo, firme um coração.

Assim é como Eva se descobre, quando sabe que está só”, quando é já outono, o outono do conhecimento, o outono que Adão marca com a ausência e fará mulher da Eva retomada. Agora ela poderá amar Adão, reconhece-lo indivíduo desde a própria individualidade, mesmo amar o seu desconhecimento. E tudo recomeça ou se assume, Adão aparece purificado pela independência de Eva; ele chega e os poemas tornam-se alegres, porque a felicidade de Eva os faz, falta e a Eva amante (...)“despida de ti fico de luto”(...)9, mas ela tem também o poder da liberdade, de ser quando ele não está, de ser quando ele está, de criar-se magnífica e modificar o mundo (...)“mastigo a terra/e ao toque dos meus dentes/ brotam os rios/rebentam as sementes.”10, e Adão chega a ser o rastro, o amor, a fusão, o (...) “Humphrey Bogard / e a nossa Casa Blanca tão azul”(...).

4. O filho

Eva é mulher, amante e mãe. Na sua qualidade de mãe fala no “Poema de despedida ao que parte para o mundo” e nos “Três precalantos”, define-se “átrio onde nove luas passam silenciosamente”11 e “berço primeiro”. Do seu corpo faz ninho para o filho quando:

II

Tempo e terra se encontram
para um florescer.
É fruto?
É flor?
É quarta lua crescente:
meu filho em meu ventre.12

Eva outorga vida, com o “farnel para a viagem”, no que põe (...)“tudo, sem nada esquecer:/tuas palavras, teu nome, teus sentimentos/tua vida inteira/com atitudes

9. de *Circulo*, p. 20, penúltimo verso.

10. de *E por estar assim*, p. 22, versos 3 a 6.

11. p. 38.

12. p. 39.

a vestir em cada ocasião”(...)13 e, com a despedida, porque para o átrio (...) “não há caminho de regresso.”. Eva outorga a incógnita da vida: incógnita para o filho, incógnita para si própria:

III

Agora contemplas da tua varanda de silêncio e noite
tudo o que serás.
E eu nada sei.
Estou te dando o meu sangue e nada sei.

Perdoa-me, por também o esquecimento do eterno
ao te dar o mundo, eu te darei.14

Eva faz a vida, deixa caminhos ignorados para si própria e para o filho; no mundo, faz mundo do seu ventre e deixa a esperança a florescer. Muda e continua, prossegue, incógnita do varão nascida e mãe do homem. Lourdes Hortas deixa aqui a contradição de um ser que se forma a partir do mito e nega o mito, recria uma nova realidade: mãe e nunca parte.

5. O Recado

“(...)Mas a serpente era o mais astuto de todos os animais da terra que o Senhor Deus fizera. E ela disse à mulher: Por que vos mandou Deus que não comêsseis de toda a árvore do paraíso? Respondeu-lhe a mulher: Nós comemos do fruto das árvores, que estão no paraíso. Mas do fruto da árvore, que está no meio do paraíso. Deus nos mandou que no comêssemos, e nem a tocássemos, não suceda que morramos. Porém a serpente disse à mulher: Vós de nenhum modo morrereis. Mas Deus sabe que, em qualquer dia que comerdes dele, se abrirão os vossos olhos, e sereis como deuses, conhecendo o bem e o mal. Viu, pois, a mulher que [o fruto] da árvore era bom para comer, e formoso aos olhos, e de aspecto agradável; e tirou do fruto dela, e comeu; e deu a seu marido, que também comeu. E os olhos de ambos se abriram; e, tendo conhecido que estavam nus, coseram folhas de figueira, e fizeram para si cinturas. E, tendo ouvido a voz do Senhor Deus, que passeava pelo paraíso, à hora da brisa, depois do meio-dia, Adão e sua mulher esconderam-se da face do Senhor Deus no meio das árvores do paraíso. E o Senhor Deus chamou por Adão, e disse-lhe: Onde estás? E ele respondeu: Ouvei a tua voz no paraíso, e tive medo, porque estava nu, e escondi-me. Disse-lhe Deus: Mas quem te fez conhecer que estavas nu, senão o ter comido da árvore, de que eu te tinha ordenado que no

13. “Três pre-acalantos”, II, p. 39.

14. de “Poema de despedida para o que parte para o mundo”, vv. 3 a 7, p. 38.

comesses? Adão disse: A mulher, que me deste por companheira, deu-me [do fruto] da árvore, e comi. E o Senhor Deus disse à mulher: Por que fizeste isto? Ela respondeu: A serpente enganou-me e comi. E o Senhor Deus disse (...) à mulher: Multiplicarei os teus trabalhos, e [especialmente os de] teus partos. Darás à luz com dor os filhos, e estarás sob o poder do marido, e ele te dominará. (...) E Adão pôs à sua mulher o nome de Eva, porque ela era a mãe de todos os viventes.”¹⁵

O recado que Eva escreve leva o sabor da vida gravado, da vida feminina com as suas aparentes contradições (a amada feita amante, necessidade do homem a quem ela necessita e a ironia da vida outorgada pela criatura: Eva costela e mãe das costelas viventes) pode resultar equívoco ou caminho optimista da história da mulher, por isso, uma voz onisciente dá a última mensagem do criador:

PRISÃO PERPETUA

Então
o masculino Senhor disse:
vai, Eva, e nutre a vida
com o suor dos teus sonhos.
Não te esqueças, mulher
que inventaste o amor
e isso é imperdoável.¹⁶

Chave do recado, este poema apanha a verdade do mito no que o criador - masculino - não pode perdoar a invenção do amor, por isso castiga Eva com a criação da vida, uma criação a desenvolver a partir dos sonhos que a fizeram. O recado de Eva fica diluído nestas palavras alheias, fim e início de uma história que cada eva pode retomar... Entretanto, esta deixou o seu recado.

15. *idem.* verso final.

16. *Três pre-acalantos*, III, p. 40.

17. *Bíblia Sagrada* (vid. nota 1), Génesis 3.

18. p. 41.



TEMAS INICIAIS NA POESIA DE M. ALGUÉM

ÁNGELO JOSÉ BREA HERNÁNDEZ

Escritor. Santiago de Compostela.

Secretário das Irmandades da Fala de Galiza e Portugal

1. No presente artigo tentamos dar a conhecer a aquelas pessoas que ainda não tiveram o prazer de introduzir-se na leitura da poesia da escritora portuguesa M. Alguém algumas chaves para a percepção do que é a sua obra e a explicitação de alguns dos temas iniciais que se podem observar numa leitura atenta dos seus versos.

Não pretendemos de nenhuma maneira fazer um trabalho rigoroso ou exaustivo da sua poesia. Só pretendemos apresentar alguns dos seus poemas (melhor do que falarmos simplesmente sobre eles) tirando, após a sua leitura, algumas conclusões de carácter pessoal ou literário, mas nem assim de uma maneira académica ou científica.

Até ao momento a nossa autora unicamente tem publicado um único poemário em forma de livro. Trata-se de *Canto a Memória*. O seu segundo poemário, *Canto a Memória II*, foi publicado numa edição limitada e fora do circuito comercial, sendo, portanto, de difícil consulta. Encontramos também poemas seus nalgumas revistas galego-portuguesas como a *Nós*, *Cadernos do Povo* ou *Temas de O Ensino*¹. O texto mais antigo que se conhece da escritora apareceu na revista *Nós* (no volume de

1 Até ao momento os textos publicados da autora, aparecidos em forma de livro ou nalguma revista, são os seguintes:

- "De Lyrios" (oito poemas) (1989) in *Nós* (Homenagem a Ernesto Guerra da Cal), nº 13-18, pp. 506-508.
- "3 poemas de Maria Alguém" (1988-89) in *Cadernos do Povo*, vol. II, nº 5-14, pp. 188. (Os poemas levam por título "Padrão", "Eugénio de Andrade" e "Lorca", e foram reproduzidos em *Canto a memória*, pp. 26-27).
- "Um ronsel de silêncio" (1990) in *Ao Mar de adentro*, Edições do Dragão, Compostela (O poema foi reproduzido em *Canto a Memória*, p. 27).
- "M. Alguém" in "Incipit Liber da Lusofonia" (1990) in *Temas de O Ensino*, vol. VI, nº 21-26, pp. 123-124.
- *Canto a Memória*, Cadernos do Povo, Pontevedra-Braga, 1990.
- *Canto a Memória II* in Coleção de Poesia 5+2=8 & Etc aos 4 ventos, Pontevedra-Braga. (Edição fora do circuito comercial, em tiragem reduzida assinada pela autora).
- "Mar Sempre" (seis poemas) (1991) in *Nós* (Congresso Internacional de Literaturas Lusófonas), Pontevedra-Braga, nº 19-28, pp. 453-454.

homenagem a Ernesto Guerra da Cal). São oito poemas (ou oito fragmentos que formam uma unidade), que levam o sugerente título de *De Lyrios*. neste oito textos poéticos começou a formar-se a personalidade da escritora e achamos aqui já algumas das palavras chave ou temas recorrentes que aparecerão mais tarde em toda a sua obra conhecida.

2. Uma dessas palavras chave da sua poesia, que se vê claramente nestes textos, é a figura do lírio. O lírio é na poesia de M. Alguém o símbolo da beleza ou da verdadeira poesia:

Só água.
Água corrente e uma
mágoa desatada nos cabelos lentos
dos dias onde lírios não cabem.

O que sonhei é só água.
Água e frio brancos.

Nem o olhar sabe o que fazer
ou a mão o que dizer
ao peso desta flor:
Lírio Só².

O lírio branco é o símbolo do perfeito, do claro, do preciso, da prístina claridade da página em branco ou da própria essência procurada no fundo de uma palavra:

Lírio Branco.
E o lírio branco
vi-o pela primeira vez nos olhos
do sol poente, perfeito e doce
como amoras no fim do verão.

Depois
com ele na alma, ficava ouvindo
sua fragância bater de mansinho
até o SOL atravessar a pique a noite
sobre o meu peito...

Aquele lírio longínquo
que outra raiz terá, além das minhas sílabas
de cinza³.

Este motivo do lírio branco é recorrente ao longo de toda a sua poesia e por isso

2 *Id.*, "De Lyrios", p. 506.

3 *Id.*, "De Lyrios", pp. 506-507.

não podemos estranhar-nos que nos seguintes textos que deu à luz (incluídos no “Incipit Liber da Lusofonia”), apareça a mesma imagem simbólica:

Um lírio
um lírio branco
dura apenas o tempo —espanto
de um silêncio calado!⁴

A imagem não podia faltar em *Canto a memória*, o seu primeiro poemário. Aqui, embora o tema do livro seja muito diferente⁵, aparece também, ainda que dotado de uma diferente simbologia. *Canto a Memória*, que representou para a autora um verdadeiro “Canto à Galiza”, renova essa bela imagem, mas com um significado muito mais preciso. Já não é o lírio branco, símbolo da beleza, dos seus primeiros poemas. Em *Canto a Memória* convertiu-se num lírio de silêncio, símbolo da dor universal que se abate sobre os homens:

Lírio de silêncio
em corpo esplendoroso
e treme em corpo nu
envaidece trémulo
nas brisas das tuas mãos de mar
em branco infame
maldito
*de silêncio*⁶.

3. A Galiza (o papel que a Galiza teve e pode ter na Nação Portuguesa e na Lusofonia) é outro dos temas importantes de M. Alguém, sobretudo no seu livro *Canto a Memória*, em que canta, precisamente, essa memória coletiva e essa memória íntima que a levou a assumir a dor da Galiza, elevando na sua VOZ um apelo em que denuncia a situação em que se acha essa terra amada:

*“terra névoa terra terra terra mãe terra mar terra minha gaivota renascida
Galiza terra verde verde d’água saudade sem nome saudade em mim terra mãe
pátria de sonho ferido seiva das veias do povo amanhã Galiza de amor pátria
da dor Galiza mãe terra terra”*⁷.

O poema ganhou, com a ausência da pontuação, (que desde *Canto a Memória* será já comum para a nossa escritora) uma maior simbologia. A multiplicidade de

4 *Id.*, “Incipit Liber da Lusofonia”, p. 124.

5 O tema de *Canto a Memória* é bem diferente. De aí que o prologador, J.L Fontenla, indique: “...M. Alguém, com recursos poéticos inovadores, mergulhada na textura do texto, lembra a dor e o amor rosaliano pelo povo galiziano e pela Galiza”.

6 *Id.*, *Canto a Memória*, p. 33.

7 *Id.*, *Canto a Memória*, p. 34.

leituras possíveis nos levam a que cada leitor re-escreva o poema segundo a sua sensibilidade artística ou os seus gostos pessoais. Não obstante, a linha discursiva aparece plenamente marcada e parece indicar-nos o caminho a seguir na leitura dos seus versos. Noutra passagem do seu *Canto a Memória* lemos:

Gente
Alma de
Luar
Índia mãe
Zelo e meu
Amor
Galiza
Galiza-mãe⁸.

Canto a Memória fecha-se com um poema que resume e compendia estas ideias que estivemos a apontar. Nele a autora caracteriza à Galiza com o apelativo de mãe d'água. A mãe d'água parece indicar aqui que M. Alguém reserva à Galiza o papel de nascente do rio da nossa língua e da nossa cultura comum. A Galiza é como a fonte de onde beberam todos os que depois criaram Portugal e a Lusofonia, e de todos os que falam a língua que nasceu, mãe d'água, na Galiza. Por isso a Galiza é a "mãe d'água" do mundo poético de M. Alguém, e essa simbologia aparece claramente marcada no poema que fecha o seu *Canto a Memória* :

terra terra d'águas sobre a terra do silêncio em chamas
na sede dos lábios
retirados ao seio
e como demora a florir
o dia com memória
terra terra d'águas d'água
caudal imenso o teu mundo Galiza Galiza mãe
mãe d'água Terra
terra⁹.

4. Outro tema que aparece muito claramente na obra de M. Alguém é o intento de definir a poesia, a função poética, os elementos que a conformam: a página, as sílabas, as palavras... A escritora utiliza aqui o linho como símbolo da brancura inicial de uma folha de papel imaculada:

"Como o linho se veste
de dunas nos cumes de sombra
sobre a última restea de luz

⁸ *Id.*, *Canto a Memória*, p. 34.

⁹ *Id.*, *Canto a Memória*, p. 37.

a memória das coisas sem sentido
 tece saudades
 onde o olhar
 sempre perdido nunca chega
 às palavras
 isto que morde o silêncio
 à flor da boca
 em sussurro febril
 que alimenta os dias...”¹⁰.

A sua “conceição poética” aparece claramente no primeiro capítulo de Canto a Memória, intitulado “e”. Todo ele é uma contínua re-definição do papel da poesia, criando a autora um mundo inicial/ iniciático em que joga com esses elementos gradativos, do mais genérico ao mais concreto: página, linhas, palavras, sílabas ou margens... “uma página / um espaço apertado / entre linhas”¹¹; “a mão ainda espera / à deriva pela página / entre linhas”¹²; “geladas as linhas / escorrem-se / rio entre margens petrificadas / como uma açucena à espera ainda / de tanger / ao de leve / a palavra / os lábios / d’água / e anoitecem as madrugadas”¹³, ou, finalmente: “cai a casca do tempo / pela página / entre linhas / entre margens / marr..gens.sss / mar... do tempo...”¹⁴.

5. Definidos os elementos básicos necessários para a criação poética, a escritora pode voltar-se agora sobre si mesma e procurar no profundo (re-escrevendo-se) a sua verdadeira essência. Agora pode aflorar o seu rosto escondido, a sua personalidade mais nitidamente marcada. Já não aparecem poemas substantivizados como os vistos anteriormente. Agora o centro do poema é a forma verbal, mas sempre em primeira pessoa. Isto parece indicar-nos que M. Alguém (assumida a sua existência como poeta) pode agora definir-se a si própria dentro do poema, situando-se no ponto fulcral dele, como criadora que é e como nexa entre esse mundo lírico que está a criar e o mundo real que lhe toca viver:

Escrevendo
 escrevo-me
 no ventre da palavra
 sonoridade indefinida¹⁵.

Na procura do nome a escritora assume a sua identidade como mulher, que por

10 *Id.*, *Canto a Memória*, p. 17.

11 *Id.*, *Canto a Memória*, p. 17.

12 *Id.*, *Canto a Memória*, p. 17.

13 *Id.*, *Canto a Memória*, p. 18.

14 *Id.*, *Canto a Memória*, p. 18.

15 *Id.*, *Canto a Memória*, p. 19.

vez primeira se nos aparece claramente:

rumo às fronteiras
fluviais
de um nome
que não me basta
e se me penso sólida
descubro-me
transbordando-me em excesso¹⁶.

A nossa autora parece chegar às últimas esferas do (próprio) conhecimento, “Escrevendo / escrevo”, diria. A autora tira a sua máscara e descobre o seu rosto. E é que M. Alguém só existe (se) escrevendo. A autora só existe no ato formal da criação, no que ela mesma se (re)-cria a si própria, numa existência prévia e fundamental, desde esse alento vital que lhe dá a vida.

escrevendo estou
quase completamente triste
quase completamente nada
quase completamente tudo
quase completamente eu¹⁷.

6. M. Alguém, após a descobrir o mundo e os elementos básicos da sua poesia, descobriu também a sua própria terra e, além disso, descobriu a Galiza e a ela própria como pessoa e como poeta. Agora só fica descobrir-(se) (n)outras vozes e entrar assim num diálogo poético com o seu alter-ego, diálogo que é, para a autora, a raiz da sua existência. M. Alguém realizou todo um recorrido inicial (iniciático) para chegar a este momento preciso. Toda a sua trajetória anterior realizou-se na esperança de alcançar este momento. E assim, com voz poderosa, pode agora alçar a sua palavra para dizer¹⁸:

Não me peças poesia
pede-me uma gota de tempo
cada dia
ou uma pétala de silêncio
o fio dum olhar
em maresia
não me peças poesia
pede-me da restea
poente manhã abrente

16 *Id.*, *Canto a Memória*, p. 19.

17 *Id.*, *Canto a Memória*, p. 20.

18 HORTAS, L. (1991), “A propósito da poesia de M. Alguém”, in *Nós*, 1990-1991, n° 19-28, pp. 224-226.

uma gota de tempo
cada dia¹⁹.

Para que esse diálogo seja fluído M. Alguém mascara-se mais ainda baixo a utilização de nomes tirados da mitologia clássica acordes à sua situação ou sentimentos. Assim joga com nomes como Ulisses (símbolo da constância e da procura só ao fim recompensada). Penélope (símbolo da fidelidade — neste caso poética — e da sua situação de mulher que aguarda) e Itaca (símbolo da pátria sonhada e nunca achada).

Às vezes essa Itaca sonhada parece-se com uma Galiza-mãe reconstruída, à que Ulisses voltará um dia para libertá-la do silêncio que se abate sobre ela:

“Vai
vai Ulisses e volta a contar-me nesta nossa pátria
Itaca
numa noite
os segredos abertos ao silêncio
de estar ser
aqui e agora
Galiza-mãe
assim só assim
pátria Ulisses
mátria”²⁰.

7. *Canto a Memória II* supôs para a autora um repto de madurez e habilidade criativa. Neste magno poema M. Alguém consegue chegar a níveis de qualidade poucas vezes alcançados neste ocidente do ocidente (Galiza-Portugal) no que moramos.

O verso liberta-se mais ainda de qualquer signo de pontuação ou de qualquer marca estrófica concreta. A divisão realiza-se unicamente por meios indiretos. Assim as conjunções disjuntivas *ou, ou ainda, ou talvez, ou também*, ou se calhar ²¹, indicam-nos, ou parecem indicar-nos, os pontos de inflexão na leitura, mas sempre seguidas dos dois pontos. Em ocasiões o poema pode começar na altura de um hífen que ocupa o lugar da indicação estrófica tradicional.

Os versos de *Canto a Memória II* são como uma contínua sucessão de ideias ou poemas conjuntados harmoniosamente, como um eco do canto das esferas após o que só fica o silêncio do poema.

O poeta está agora preparado para questionar-se sobre problemas “eternos” da

19 *Id.*, *Canto a Memória*, p. 29.

20 *Id.*, *Canto a Memória*, p. 34.

21 DURÃO, C. (1990), “Canto a Memória, por M. Alguém”, (Crítica) in *Mátria da Palavra*, Cadernos do Povo, nº 15-18, pp. 91-93. Consulte-se também o prólogo a *Canto a Memória II*.

literatura, o que a entronca com a melhor tradição greco-latina e o mais importante da literatura universal:

Mas existe a existência
não existe a existência? ²².

Para a autora “a existência apenas assise e insiste no existir/ de nós”²³. Novamente achamos neste Canto a Memória II uma ampliação de elementos com respeito à sua obra anterior. Agora já não se trata de um diálogo onde o eu aparece explícito, onde a utilização da primeira pessoa parece indicar-nos um processo de auto-afirmação. Em *Canto a Memória II* aparece muitas vezes o pronome pessoal de primeira pessoa, mas em plural (embora o singular não se abandona completamente).

8. Em *Canto a Memória II* aparece o diálogo como algo muito mais marcado e intenso que nos poemas anteriores da autora. A presença de um *eu* lírico e de um *tu* às vezes presente e às vezes ausente (re)-aparece ao longo de todo o poemário. Também notamos a presença, já comentada, da Galiza. Mas agora aparece sempre a Galiza ao lado de Portugal, como se uma parte fosse uma realidade intrínseca à outra, como se não pudesse entender-se a uma sem a outra. É que M. Alguém convertiu-se num dos primeiros poetas lusófonos do ocidente peninsular. A sua ideia da lusofonia é plenamente sentida e sente-se inerente não só à sua poesia, mas também à sua própria existência como pessoa. São muitos os exemplos dessa relação, mas aqueles mais interessantes são os poemas com os que M. Alguém joga também com outros temas recorrentes que já temos comentado nas páginas anteriores:

regresso à palavra
vazia quase
mas mar algas Homero ou poesia
povo
mas que povo?
vejo-o desolado sema de dor mar
demora-me nas meãos o silêncio
sonho
dizer mátria da palavra Galiza ao ritmo de sonho
sema de dor
pão sem seara
povo rompido
interrompido
Portugal
pátria palavra sem regresso²⁴.

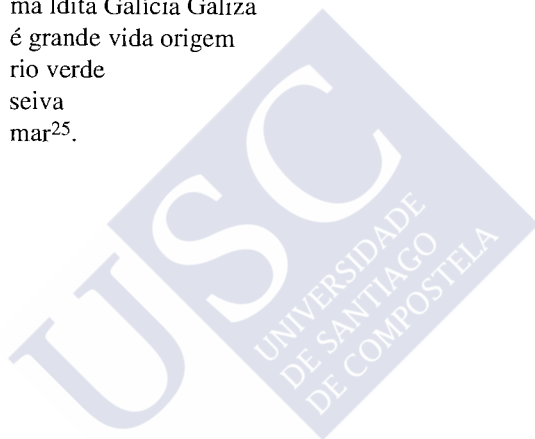
²² *Id.*, *Canto a Memória II*, p. 2.

²³ *Id.*, *Canto a Memória II*, p. 2.

²⁴ *Id.*, *Canto a Memória II*, p. 9.

Não falta a crítica aos inimigos da Galiza, aos servos do silêncio que querem interromper essa relação frutífera entre a Galiza e Portugal, que é completamente vital para a autora. Não deixa de ser uma mostra de desprezo (que M. Alguém sente por esses que perseguem à Galiza, porque “Galiza faz falta”, não só para ela, também para Portugal (porque a Galiza é, para M. Alguém, a Mãria da palavra, e sem ela pode perder-se para sempre o berço e a raiz da língua e da nacionalidade portuguesa):

Galiza faz falta
faz falta
e portanto essa palavra
maldita
ma ldita Galícia Galiza
é grande vida origem
rio verde
seiva
mar²⁵.



25 *Id.*, *Canto a Memória II*, p. 15.



O GÉNERO DA ESCRITA

ROCIO MARTINEZ ESPADA

Estudante. Universidade de A Corunha

“ Não se nasce mulher : chega uma a sê-lo ”

Simone de Beauvoir

“...a lingua é como uma natureza que passa inteiramente através da fala do escritor...”

“ O objecto em que o poder se inscreve é, desde sempre, a linguagem - ou para ser mais preciso, a sua expressão obrigatória: a língua. ”

R. Barthes

1. O qué é uma escrita “feminina”? Quem faz tal coisa?

Tomamos um livro, e julgamos que a assinatura guarda em si própria as essências do texto. A colectividade em que o autor está implicado pelas suas pessoais características, marca e reduz o texto. Já temos o fetiche exótico: “literatura de mulheres”, “cinema de negros”, ...

Frente a isto, uma escrita neutra, não condicionada, e arraigada historicamente. O ponto zero do eixo literário. Não se define como masculina, porém, a marca de autor leva consigo uma referência biológica. Tal é a consigna.

Tais são os estilos —escritas— que devêm instituições e separam âmbitos. O estritamente genético transmuta-se em social, em literário. A manobra de ilhamento não pode ser mais perfeita: eis uma outra coisa que não é *LITERATURA*, que não é comparável senão com uns outros textos igualmente marcados pelo género.

2. O estado das coisas

O mundo parece não mover-se enquanto as imagens na pantalha incrementam vertiginosamente a sua velocidade. Os rostos desenhados de mulher, retrocedem na batalha, hipnotizados por uma vitória de cartão-pedra. A consciência, incrédula espectante do combate, duvida das suas percepções e ignora o membro desgalhado.

Ja não tem pluma

E mesmo se a tem, hesitará com o papel em branco sobre a mesa.

E mesmo se escreve. Quem irá ler tal coisa ? Como o lerá?

Em quanto que não é das “pombas i as frores” que ela fala.

O discurso está fechado mesmo antes de começar. Porque não há conflito. Ouvimos, “ a luta finalizou em igualdade ”. É perigoso falar. Não serás açoutada, mas, as tuas palavras aborrecem, fastidiam, serão radicais de mais.

Por fim, onde está a origem de coordenadas ? Não no *OUTRO*, diferente de um próprio que é o *CENTRO*. Não na “mulher”, sujeito-periferia necessário para a constituição do centro .

A valorização que o “sujeito-masculino” faz da criação realizada por mulheres é, quando menos, suspeitosa. Mas não há outro espaço de discurso. Só temos uma linguagem não inocente, para elaborar um pensamento construído sobre uma tradição masculina. Esta, contesta a própria existência autónoma daquele.

O discurso feminista não tem um lugar próprio e separado dos espaços dominantes. Não funciona por oposição (o que criaria uma dualidade discursiva) senão por inclusão.

3. O sujeito do texto

“Um livro não tem objecto nem sujeito, está elaborado de matérias distintamente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. A partir do momento em que um livro é atribuído a um sujeito, descuida-se este trabalho das matérias e da exterioridade das suas relações.”

Gilles Deleuze-Félix Guattari

Um texto funciona em si próprio, ausente a condição do sujeito que utilizou a sua mão no acto de escrevê-lo.

Interrelacionado com o universo textual que o precede e o ultrapassa, de onde obtém o seu sentido, não há uma causalidade directa entre as intenções do autor e a sua plasmação escrita.

A literatura devém jogo, prazer combinatório.

Todo o intento de pôr-lhe nome e apelidos supõe uma redução do que o texto é. Uma leitura prejuizosa que converte a multiplicidade da escrita em metáfora do unívoco.

O texto decodificado de antemão perde o seu poder dinamizador. Adjectivado, coloca-se à margem e quase não interfere no que rege a norma. Já não é perigoso. Assim, toda a desviação é vista como a excepção que confirma a regra.

Por contra, a admissão dum universo literário que contivesse os textos sem compartimentá-los, obrigaria a uma reformulação da própria existência do universo, do seu espaço, da sua significação.

4. E agora, que?

“...não só não há cultura proletária senão que nunca a haverá, e que em realidade não há motivos para senti-lo. O proletariado conquistou o poder precisamente para acabar para sempre com a cultura de classe e abrir passo a uma cultura humana...”

Lev Davidovitch Trotski

Se não há coisa mais desprezível do que a moral do escravo, a que seguir mantendo esse mito duma escrita inexistente. Duma construção que escapa ao real múltiplo dos textos. Projecção distorcida de tudo o que somos, do que somos ditas, do que não somos.

Um espelho que desenha em infinitos sucessivos a construção do sujeito “mulher”: uma escrita “feminina”.

Porquê aceitar esta operação redutora? Esta amplificação das qualidades intencionalmente asignadas, que configuram uma imagem estática e submetida.

Contra isto, o texto sem sujeito. A diversidade de formas. A literal (no seu sentido etimológico) transgressão duma realidade opressiva.

Já não possível o fora, como articular um espaço autónomo de existência ? Utilizando as linhas de fuga, os quebras que se abrem na própria linguagem. A condição de câmbio exige a transformação da totalidade do real. A destruição do sujeito “mulher”, como do sujeito “homem”. A deslocação duma dualidade por uma multiplicidade.

Um discurso feminista, não supeditado a outros discursos nem emparentado com uma questão genérica. Desenvolvido no campo que lhe é próprio. Elaborando uma teoria que explique as relações e causas da exclusão. Isto é o começo. Também o final do real conhecido.



FRAU BRECHENMACHER ATTENDS A WEDDING: RELAÇÃO HOMEM/MULHER NUMA EXÓTICA DO ESPAÇO CULTURAL

ISAURA SOARES PEREIRA
Universidade do Minho, Braga Codex

1. Num simpósio onde a mulher e a cultura são tema, pareceu-me pertinente trazer aqui uma mulher, Katherine Mansfield, com um papel importante quer como mulher culta, quer como mulher que soube e quis marcar uma posição na cultura (entendida no mais amplo sentido do termo).

Katherine Mansfield, de formação marcadamente anglo-saxónica, não deixa de ser o que é mais originariamente: uma mulher da Nova-Zelândia, como tudo o que iso pode implicar em termos de vivência num espaço confinado.¹

Contista, sobretudo, Katherine Mansfield serve-se da ficção para, redimensionando-se na sociedade, reflectir o estar da mulher nessa sociedade. Dos seus primeiros contos —“short stories”— faz parte a narrativa “Frau brechenmacher Attends a Wedding”, que escolhi para tratar nesta ocasião.²

Este conto faz parte da obra publicada em 1911 com o título de “In a German Pension”. É efectivamente, e entre outras, na Pension Muller (que se transformará na

1 Nascida em Wellington a 14 de Outubro de 1888, aí viverá em plena abundância, próxima do fausto, até aos 14 anos, frequentando as melhores escolas mas, ao mesmo tempo, ficando sujeita a todas as implicações não só geográficas, como também sociais e culturais que daí lhe advinham. É, pois, com certo alívio que, apesar de muito jovem, aceita a sugestão paterna de continuar os seus estudos em Inglaterra. Frequenta, então, durante três anos o Queen's College —Londres—, vocacionado e orientado para uma formação cultural do seu tempo, onde o *curriculum* é escolhido pelas próprias alunas de modo a permitir-lhes a aquisição de conhecimentos nas matérias que mais lhes agradassem. Aí também, longe da tutela familiar, e de acordo com as suas próprias alunas de modo a permitir-lhes a aquisição de conhecimentos nas matérias que mais lhes agradassem. Aí também, longe da tutela familiar, e de acordo com as suas próprias palavras, “she could be just as she liked” (carta não publicada de Mansfield para Sarah Millin - Março de 1922). (cf. Tomalin, 1988).

2 Deste conto existe uma tradução portuguesa, que não sigo aqui exactamente (cf. Mansfield, 1984: 39-46).

sua Pensão Alemã) que, por imposição da família, mais precisamente da mãe, Katherine passará algum tempo, do necessário para a gestação de um filho, longe do olhar e dos comentários da estreita malha social neo-zelandesa e inglesa.³

2. O conto, sujeito a uma leitura mais atenta, desvela, pelo olhar de uma mulher, o que se tem habitualmente pela sua condição.

Frau Brechenmacher, casada, com cinco filhos, pequeno-burguesa, é observada não em pormenor mas *por pormenores* que dizem respeito a um comportamento aparentemente reduzível ao observável, mas a um observável cortado por instantes em que o íntimo se revela: *flashes* de pensamentos, recordações, e ainda silêncios de linguagem reduzida ao contacto (à sua função fática).

Frau Brechenmacher é, certamente a mulher casada: mãe, dona de casa, *doméstica*, mulher abolida.

Nunca ela é sujeito —a não ser do seu silêncio—, mas *sujeita ao marido* (à sua autoridade, e, sobretudo, ao seu uniforme).

É justamente ela quem cuida dos signos do poder masculino: puxa o lustro aos botões do uniforme, passa a ferro a sua camisa, engraxa-lhe as botas, põe-lhe os esticadores na gravata (cf. Mansfield, 1964:33).

O seu espaço natural é o lar, uma vez que “she had not been out of the house for weeks past” (idem:35). Quando fazem par, ela dá-lhe a precedência: “Frau Brechenmacher following her man down the room...” (idem:36); “They walked home in silence. Frau Brechenmacher strode ahead, she fumbled after him” (idem: 39).

Esta senhora não tem um quarto para si. O marido assume naturalmente que o espaço lhe pertence: “there isn’t room to turn. I want light. Tou go and dress in the passage” (idem: 34).

Finalmente, não tem autonomia. É a mulher criança, que vive sob a autoridade patriarcal do marido: “She lay down on the bed and put her arm across her face, like a child who expected to be hurt as Herr Brechenmacher lurched in” (idem: 40).

Ela é o eco da lei, que emana de Herr Brechenmacher, a cuja figura recorre para atemorizar as crianças e delas extrair obediência e, talvez, servilismo: “I’ll make the father tell you too”; “here comes the father” (idem: 33); “Rose, give your father the towel” (idem: 34). Servir Her Brechenmacher é, aliás, um privilégio feminino. Assim, ela *autoriza* a filha mais velha a ajudá-la, numa espécie de fatalismo educador, “to stay with her and help to polish the buttons of Herr Brechenmacher’s uniform” (idem: 33).

2.1. Esta autoridade que a passividade da mulher aceita e legítima revela-se como autoritarismo em contexto social e já não somente familiar. E revela-se como, a um tempo, gratuito e cobarde.

3 Acabará abortando, na referida Pensão Alemã.

Na verdade, a autoridade, em toda a sua plenitude *ontológica*, é mais coisa do uniforme. É um efeito (social) que vem da insígnia (oficial) e não da pessoa. Pertence, em suma, aos botões, numa extraordinária prosopopeia: “he stood in the Kitchen puffing himself out, the buttons on his blue uniform shining with an enthusiasm which nothing but official buttons could possibly possess” (idem: 34).

Por outro lado, quando no *hall* da Gasthaus, “the landlord voiced his superiority by bullying the waitresses, who ran about continually with glasses of beer...” (idem: 35), Herr Brechenmacher, intimidado por este autoritarismo ribombante, esqueceu-se dos seus direitos de marido indo pedir desculpa à mulher por a ter empurrado. Também o Herr tem a noção de um mundo globalmente hierarquizado, onde abdica de alguma da sua “masculinidade”. Reconhece a autoridade de outro macho sobre si e “feminiza-se” (torna-se delicado).

2.2. Fazendo um levantamento dos momentos de uso da palavra de Herr Brechenmacher, notamos uma constante: o zoomorfismo. Assim, Herr Brechenmacher “stood in the Kitchen *puffing* himself out” (idem: 34); “Herr Brechenmacher *strode* ahead, she fumbled after him” (idem: 39); “(...) chewed *greedily*” (idem: 39). Do mesmo modo, os seus comportamentos, no interior do seu lar/feudo, oferecem ao leitor argumentos de leitura, que obrigam a construir um personagem, próximo do “Rei da Capoeira”: “(e da maneira) Where are my clothes?, *cried* Herr Brechenmacher” (idem: 34); “Nothing ready, of course” (idem: idem); “What are you doing, you are not dressed” (idem: idem); “Herr Brechenmacher *strode up and down the Kitchen, was helped on with his coat*” (idem: idem), etc.

Não deixa de ser notório também, pelo valor opositivo, o refluxo da autoridade no meio dos outros, que se traduz numa postura de exuberância (bebe muito, — discursiva— e toda a gente gargalhava das caretas que fazia e da maneira caricata como estendia a cafeteira...). Nesse trajecto do interior para o exterior, instalado, o silêncio:

“They walked home in silence” (idem: 39).

3. A mensagem do conto, mensagem que não lição, está contida e constituída por esse silêncio que mais não é, afinal, do que a revolta mais íntima da mulher/esposa (que ela é incapaz de articular, ainda que inconscientemente consciente do que há de errado no “Grande Costume”).

3.1. A artisticidade desta narrativa de Katherine Mansfield reside, sobretudo, naquilo que conta, não exactamente na forma como o conta mas no modo como vê o que nos conta.⁴

A figura do narrador está praticamente ausente. O narrador neste conto é mais uma espécie de mente analítica que filma o circundante. O leitor vê gestos, ouve vozes, depara-se com cenas, ideologicamente tão significativas como, por exemplo,

4 Destes primeiros contos, diz a crítica não se contarem entre os esteticamente mais concebidos. Opinião talvez discutível.

aquela do casamento em que a noiva, de vestido branco enfeitado com galões e laços de fitas coloridas, parecia uma cassata pronta a ser cortada e servida em pequenas quantidades ao noivo ao lado.

3.2. Toda a ambiência pequeno-burguesa, mimando obstensivamente estratos superiores é posta a nu neste pôr em causa a tal “CONDIÇÃO DA MULHER”, por uma mulher que, no fim da *short story*, prescinde até dos subterfúgios do narrador e se assume muito mais como autora:

“Always the same, she said —all over the world the same: but, God in heaven— but *stupid*” (idem: 40; grifos da autora).

É provavelmente este o único instante em que a narradora se aproxima dos personagens, na medida em que a crítica que foi tecendo à *estupidez* das relações homem-mulher no contexto do casal se torna explícito discurso da Frau; e consciência, ainda que momentânea e culpada, de uma universal condição: “She lay down (...) and put her arm across the face like a child who expected to be hurt” (idem: idem).

4. Note-se que este olhar lançado de fora, por uma mulher, à condição feminina, encontra apoio numa situação que é verdadeiramente a do etnólogo que chega a uma cultura a que não pertence.

A narradora adopta a focalização externa quase constantemente e distancia-se dos seres e dos comportamentos que observa. Por outro lado, refer (entre o irónico e o objectivo) esses seres e comportamentos estereotipados a estereótipos correntes na Inglaterra (e em todo o ocidente culto) sobre os alemães, povo militarizado mesmo na vida civil, com uma noção absurdamente forte na autoridade em contexto social e familiar. Daí os estilísticos peculiares, como os muito recorrentes “The Herr” e “The Frau”, formas de tratamento determinadas pelo artigo, como o são, normalmente em inglês, os nomes de objectos. Mansfield empenha-se em mostrar como os objectos correspondem por inteiro (e miseravelmente) aos estereótipos. Não parece haver uma relação *estúpida* entre um *herr* e uma *Frau*; e isso, segundo a personagem, é “all over the world the same” (idem: idem). A etnografia local encontra aqui a dimensão universal que, talvez, só a arte pode oferecer.

Bibliografia

- Boddy, G., (1988) *Katherine Mansfield. The Woman and the Writer*. London, Claire.
(1988) *Katherine Mansfield: A Secret Life*, London, Penguin Books.
- Mansfield, K., (1964) *In a German Pension*, London, Penguin Books. (1984) *Numa Pensão Alemão*, Lisboa, Difel.

LIBERTAÇOM/OPRESSOM
Inter-textualidade em *Lídia*, de M^a T. Horta
e *Boi de cara preta*, de C. Carvalho

MARÍA DAS DORES REI TEIXEIRO
I. B. A Corunha

Entendemos por “inter-textualidade” o processo de absorçom e transformaçom mais ou menos radical de múltiplos textos que se projectam —prolongados ou rejeitados— na superfície de um texto literário particular.¹

Ao longo da comunicaçom referiremo-nos aos relatos de C. Carvalho² e de M^a T. Horta³; textos literários que como tais, encerram pluralidade de códigos diversamente valorizáveis e evidenciam a ambigüidade significativa, permitindo assim múltiplas leituras do discurso estético como complexo e plurissignificativo que é.

A exposiçom decorrerá por:

1. Confrontar os dous textos objecto do estudo.
2. Verificar se é certo que o texto de *Lídia* aceita de alguma maneira sugestons inter-textualmente vinculadas a *Boi de cara preta*.
3. Constatar o evidente processo de absorçom e transformaçom que se dá em *Lídia*, de M^a T. Horta; relato que nom poderá ser devidamente valorizado a nom o integrarmos numha dinâmica de inter-açom textual que remonta a *Boi de cara preta*, de C. Carvalho.

Apoiamo-nos na noçom de Roland Barthes de que nom se pode analisar a literatura deixando á margem a “logosfera”, quer dizer, é preciso estudar o texto no

1 Reis, C., *Técnicas de análise textual*, Livraria Almedina, Coimbra, 1981, (p. 128).

2 Carvalho, C., *Calendário do medo*, 2^aed. P.A., Movimento/SEC, 1975.

3 Varios, *Contos*, Editorial Caminho, Coleçao O Campo da Palavra, Lisboa, Abril 1985.

contexto das linguagens em que se move.⁴ Concepçom paragramática do discurso literário, segundo o qual a produçom do texto remonta a outros textos. Tal concepçom conduz-nos á inter-textualidade e passa por umha sugestiva aproximaçom ao conceito de “palimpsesto”, ou seja, possibilidade de descortinar baixo o texto presente — objecto de estudo— inscriçoms anteriores, já desvanecidas, mas ainda perscrutáveis.

Concordamos con Julia Kristeva⁵ quando precisa que a passagem de um sistema-significante a outro exige umha nova articulaçom estética: enunciativa e denotativa. Portanto, nom tentamos un estudo orientado á problemática das influências dum texto em outro nem a existência de plágios. Mas sim verificar a fluctuaçom de duas mensagens no universo da linguagem literária, cujas normas e procedimentos semióticos tendem a se divulgar.

1. CONFRONTAÇOM dos dous relatos

1.1 Focalizaçom: A história em qualquer dos relatos é-nos apresentada pola voz do narrador omnisciente. Destaca-se a perspectiva da mulher do matador —lamento individualizado—, expressado em estilo-indirecto-livre em Boi de cara preta e as observaçoms do marido de Lídia, personagem testemunha que nos informa em estilo directo das mutaçoms que se originam no corpo de Lídia, assim como do odor que este desprende.

1.2 Espaço: Em nengum dos relatos se descreve o espaço. Reduz-se à sala e concretamente à rede, ali instalada, para descanso do matador. Para Lídia é o quarto de casal e a janela.

1.3 Tempo: encontramos-nos num tempo indeterminado, sem referência algumha ao tempo real da história. Linealidade marcada pola sucessom temporal nos dous relatos:

“Certa manhã...”; “No dia seguinte”; “No dia seguinte»

Boi de cara preta

“No primeiro dia...”; “No segundo dia”; “Na terceira noite”;

“Na manhã seguinte”

Lídia

Em Lídia, detectamos referências a um tempo psicológico (expressado por meio da analepse) que nos filtra as vivências subjectivas da protagonista para abundar em dados de tradiçom, herdança e genealogia que actuam como espelho.

4 Barthes, R. e outros, *Escrever... Para que? Para quem?*, Lisboa, Edições 70, 1975 (p.11).

5 Kristeva, J., *Semiotique. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, (p.113).

1.4 Análise actancial: Aplicando a Teoría da Morfologia do conto, desenrolada por Propp e Brémond teremos:

Por alguma razão (OPRESSOM, exercida polo Homem-marido e pola Sociedade). Alguem (LIDIA) quer alguma cousa (LIBERTAÇOM) para si mesma (LIDIA). Alguem a impede (SOCIEDADE: médico e representantes do manicómio, também o homem-marido). Ninguém a ajuda: *soedade*.

Este mesmo esquema actancial cumpre-se no relato de C. Carvalho:

Por alguma razão (OPRESSOM, trabalho mecanicista no matadouro). Alguem (O MATADOR) deseja (TRANQUILIDADE para si mesmo que se traduz em abandono do trabalho). Alguém o quer impedir (A MULHER :desenvolvendo o seu papel dentro do processo produtivo). Ninguém o ajuda: *soedade*.

As diferenças entre os dous relatos radicam na sua parte final: Lidia loita por si mesma reivindicando a própria condiçom de ser mulher ante a Sociedade e o Homem-marido, Loita que se resolve com a victória de Lída, simbolizada num reencontro e comunhom com a NATUREZA, através da sua metamorfose em ave que consegue voar. O Matador, já desposuído do seu próprio nome (nom o tem no relato), e embrutecido polo trabalho, desconhece a condiçom de ser pessoa. Daí a sua transformaçom que metaforiza o embrutecimento e perda de consciência num “boi con chifres”, passando de ser carrasco ou verdugo a *vítima*.

No caso de *Lidia* nom é umha transformaçom *degenerativa*, senom *criativa*: de aprofundizaçom na procura da própria identidade.

A correspondência será a seguinte, se aplicarmos a Teoría da Morfologia do conto:

Funçom II *** PROHIBIÇOM:

Falta de liberdade: OPRESSOM

sociedade: Lída

.trabalho: Boi de ...

Funçom III *** TRANSGRESSOM: Afastamento

.Questionamento do rol da mulher tradicional.

.Tédio, rotina do matador/interrupçom da tarefa diária.

Atitude: silêncio e soedade no quarto: *Lidia* silêncio e soedade na sala: Boi de...

Adjuvantes para Lída: *vontade* e *asas*, que preparam a sua fugida, o seu voo.

Cfr.M.Torga: Vicente: “...nada podia contra aquela vontade inabalável de ser livre”.

Funçom VIII *** CARENÇIA:

.Reconhecimento social da condiçom de ser mulher: Lída.

.Dignidade da pessoa, conseguida por medio do trabalho: Boi de ... (O trabalho nom dignifica ao homem).

Funçom XVI *** LOITA:

.Loita-activa em Lídia:

Heroína vs. Agressor/es Oponente/es

Defesa de si próprio ... vs. ... “ carne fraca”

“Tentaram agarrá-la. Mas ela guinchou, mordendo.

Arranhando; unhas na direcção dos olhos dos dois, que logo recuaram aterrorizados. Aterrados.”

Vitória de Lídia: “Natureza”:

“Nessa noite Lídia sonhou com as árvores...com o imenso espaço azul do céu à sua frente. Sentiu o ar fresco...:um vento tépido e envolvente. Pela primeira vez nessa noite Lídia sonhou com as árvores... matou a sede no ribeiro e a fome na mata deixando correr na garganta o suco dos frutos e das flores”.

Vitória de Lídia: “Ave de olhos azuis»

“Lídia deixou que pouco a pouco ele se aproximasse mais: cauteloso. A medo. Pés silenciosos postos atrás um do outro. Passos medidos. Olhar astuto. Como quem caça. E na altura em que ele ia começar a formar o salto para a agarrar, lançou-se da janela. Abriu as asas. Cintilantes ao sol da tarde. E voou”.

.Loita-pasiva em Boi de ...

Pessoa vs. Trabalho

Defesa de si próprio vs«matador de bois»

“Mais tarde... encontrou-o pensativo... A mesa, anunciou que nom ia mais trabalhar. (...) Agora estava cansado.”

O Matador vencido:

“O Matador, este, ... equilibrando-se nas patas, sentiu no flanco a picada da vara que o instigava a seguir. Baixou a cabeça, raspou o solo com o casco e arremeteu em direcção à faca, que o recebeu sem tempo de um mugido”.

2. O apartado anterior, leva-nos a VERIFICAR que a relação de inter-textualidade que une os dous relatos deflui da instituição de mecanismos-técnico-formais, já analisados, mais vectores semânticos muito próximos. Coincidências semânticas contrastivas por relação ou oposição:

2.1 Em Boi de ... , o Matador, representante das camadas populares é peça da engrenagem sociedade-economia. Integrante da cadeia dun processo mecanicista: peça mais, mercancia mais,... *alienação, despersonalização, deshumanização,... degradação: Boi.* Abocado a um final de auto-eliminação: Morte.

A mulher do matador —OPONENTE— é a grande matrona .Dispom todo o mecanismo produtivo:

“Ela, desesperada, chorava implorando que voltasse ao trabalho (...) E sem o dinheiro da comissão farta que ele ganhava, senhor dos melhores animais, quem sustentaria a casa?”.

Ela fornece de mão de obra à produção: Marido e filho entregados “em boas condições”:

“Pela manhã, acordava o filho como fizera sempre com o marido, servia-lhe o café, arrumava-lhe a merenda, e ficava à porta olhando-o descer a rua...”

E capaz, empregando as suas artes “feiticeiras e sedutoras”, de lograr os seus propósitos, dando soluções para o presente —marido— e para o futuro —filho—:

“... entrou na sala aproximou-se do marido que bufava num canto, acariciou-o, deu-lhe açúcar, e, aos poucos conseguiu amansá-lo. Atou-lhe umha corda no pescoço e conduziu-o carinhosamente ao matadouro, onde vendeu por um bom preço aquele boi forte, ...”

E mesmo sabe tirar proveito cuma situação inicialmente conflituosa:

“A mulher, sendo mulher prevenida, com o dinheiro comprou umha televisão, umha geladeira, dois sacos de açúcar e alguns metros de corda para quando chegasse a vez do filho.”

Ficam delimitados os papeis: ao homem corresponde loitar na indústria e na guerra, à mulher cuidar da organização e produtividade da casa. Responde a umha concepção da família “tradicional”, desde a denominada revolução industrial.

2.2 Em *Lídia*, a protagonista inscreve-se numha outra geração mais próxima ao leitor real, onde a mulher tenta assumir um papel social. Ainda que no relato não apareça assim explicitado. Questiona o *role tradicional feminino* e representa a crise do mesmo numha outra fase da sociedade industrial moderna. Sem esquecer a reivindicação da sua própria suficiência ou independência como mulher a respeito do homem.

“... ela deixava de se preocupar de todo com a casa: o pó começava a tomar altura nos móveis, na alcatifa”.

Loita pola sua própria identidade como pessoa e como mulher:

“Tudo o resto lhe era indiferente. Ou melhor, o resto do seu tempo perdia-se informe e feroz.”

“Lídia não se lembrava de alguma vez ter sido voraz. De ter sentido algum dia aquela voracidade.”⁶

⁶ Entendemos o termo **voracidade** como ambição ou aspiração

Rejeita ver-se subjugada pelo “macho”, e desfruta no gozo do seu próprio corpo:

“Corria a defender-se atrás da cama quando o marido entreabria a porta e espreitava para dentro da penumbra onde se abrigava»

“Debaixo do chuveiro masturbava-se até se sentir exausta.”

“Depois frente ao espelho do quarto voltara a acariciar-se, lentamente, entreabrindo os lábios da vagina e vendo o pequeno clitoris tumefacto, erecto e húmido”.

Na volta ao passado Lídia é: *sonhos, ilusões, projectos...*

“Nesa noite Lídia recuperou a memória.(...) e pensou naquela fotografia onde estava no meio das hortênsias azuis, sorrindo para o pai e para a mãe à sua frente. Porque nessa noite Lídia sonhara com a ilha onde vivera quando era pequena, o mar sombrio todo à roda, a terra a tremer debaixo dos pés, uma, duas, três vezes por dia...”⁷

A tradição e a herança representam-se na Mãe de Lídia, geração anterior — tratamento temporal de analepse—, descrita por notas de enfermidade, fraqueza física e debilidade de carácter; olhos “cheios de ódio” contra a sociedade que não repara na sua presença.

“Teve medo. Sem querer entender bem porque tinha medo. E lembrou-se da mãe. A mãe vomitara sangue quando ela era muito pequena. Vira-a levar os dedos à boca e eles saírem sujos de sangue enquanto tossia sem conseguir parar. Num desespero sem nome.”

“Como os olhos da mãe. Cheios de ódio?”

2.3 A transformação do Matador em “boi com chifres” emarca-se *num processo rápido, natural e degenerativo*, o qual o protagonista aceita como definitivo e definitivo.⁸ Alguns dos indícios apontados pelo narrador como contributo à descrição transformativa:

“resmungou”

“debruçou-se sobre o prato”

“ruminava”

“mugido”

“terneirinho”

“como se não entendesse”

“um cheiro forte de animal suado”

“Umha pata pendia da rede”

⁷ Diferentes perspectivas visualizadoras extraídas da mesma fotografia. Oposição: Lídia/Homem-marido.

⁸ Entendemos **definitório**, para si próprio; **definitivo**, no transcurso temporal: fim, morte.

2.4 A transformação de Lídia em ... pomba? é resultante de um *processo criativo: criação lenta e dolorosa; imparável e novidosa:*

“Primeiro foi umha espécie de impressao nos ombros e no pescoço. Um ardência. Uma espécie de queimadura à flor de pele”

“Uma espécie de ardor de cada lado das costas...”

“olhos... de um azul lívido, esgarçado”

“malares muito salientes”

“ficou a beber só água que engolia em goles pequenos erguendo o pescoço”

“uma penugem áspera e doce ao mesmo tempo”

“grito estrídulo e modelado”

“feces... a un canto do quarto”

“cheiro doce”

“abriu as asas ... E voou.”

3. Como conclusom do nosso trabalho CONSTATAMOS:

3.1 O reconhecimento -na leitura- de umha temática sub-textual da metamorfose do homem em animal, que nos remonta aos escritores clássicos. De Ovidio a Kafka.

A transformação de Lídia em pomba tem antecedentes na obra de Ovidio na metamorfose de Dafne em loureiro para fugir da perseguição do deus Apolo.

Referindo-nos sempre aos dous relatos objecto de estudo. Reconhecemos mais similitude com Kafka no processo descrito em Boi de cara preta.

3.2 Umha mensagem existencialista desenvolvida nos dous relatos: Questionamento do ser pessoa.

3.3 Final existencialista que se resolve em morte em Boi de cara preta. Filosofia determinista.

3.4 Final existencialista que se resolve em regresso ou volta à natureza em Lídia.

3.5 Mensagem sub-textual da autora M^a T. Horta, jornalista lisboeta e direc-tora de redacção da revista MULHERES. Sub-textualidade que amostra o seu compromisso com o movimento de libertação da mulher em Portugal e que nós queremos fazer extensivo às mulheres que estam a participar neste Simpósio.



NATUREZA TEXTUAL E CULTURA DO OUTRO, ALTERIDADE E METAMORFOSE EM *MUXIMA* DE FILOMENA CABRAL, LITERATURA LUSÓFONA AFRICANA?

JOSÉ LUÍS FONTENLA

Escritor. Pontevedra

Presidente das Irmandades da Fala de Galiza e Portugal

Introdução

Como tenho abordado em outros textos, não há acordo entre autores sobre a denominação da/s nossa/s Literatura/s (Fontenla, 1987, 1988-89), i.e., a literatura redigida na nossa língua galego-luso-brasileira-africana, a 2ª língua das românicas a nível mundial, com 200 milhões de falantes nos 5 continentes. Assim Albuquerque Mourão (1985), Pires Iaranjeira (1987), Manuel Ferreira (1989), Riauzova (1986), entre muitos outros, se têm debruçado sobre esta problemática; pela nossa parte preferimos a denominação de literaturas lusófonas, a mesma denominação que propunha já em 1975 Hamilton para quem a palavra lusofonia seria mais adequada (1975-1984), entendendo que assim se abrange toda a produção literária feita na língua nascida na velha *Gallaecia* romana, seja qual for a nacionalidade do autor. Em nossa opinião é o sistema linguístico, a língua em que se exprime a obra, a que faz que o autor pertença a uma ou outra literatura; assim por exemplo não há dúvida de que Camilo José Cela ou Torrente Ballester são escritores da literatura castelhana, apesar da sua origem galega; no mesmo caso está Valle Inclán ou a Condessa Pardo Bazan. Esse era também o critério do meu caro amigo e ilustre professor, hoje falecido, Carvalho Calero (1976).

Por mimese com o mundo francófono se tem denominado às literaturas da África lusófona como “literaturas de expressão portuguesa” e por razões ideológico-políticas de países que emergiram à independência, como “literaturas africanas de língua oficial portuguesa” (Ferreira, 1989, 200-202). No recente congresso das nossas literaturas optamos pela denominação de “literaturas lusófonas”, obviando toda referência político-ideológica, dessa maneira (Fontenla, 1991).

En todo o caso é a natureza textual e o sistema linguístico o que vai determinar a adscrição a uma literatura dada.

A alteridade que implica a lusofonia per si, analisada por mim próprio (Fontenla, 1988-89, 84-85) e em diversos congressos sobre alteridade, implica o reconhecimento e relacionamento com o Outro (Ferreira, 1991), com a cultura do Outro, maxime quando a lusofonia implica heteronimicamente uma pluralidade cultural, exprimida na mesma língua da lusofonia, também heteronímica (Rocha Valente, 1989, Americo Diogo, 1989), abrangendo aí as diversas culturas ditas lusófonas nos 5 continentes, da lusofonia europeia (Galiza-Portugal), americana (Brasil), africana (Palops) e de enclaves de Asia e Oceania.

Muxima, expressão que traduz saudade, poesia de Filomena Cabral, alteridade ou metamorfose na literatura lusófona africana de autoria feminina?

A obra *Muxima* de Filomena Cabral nascida no Porto, 1944, poeta, ficcionista e jornalista, co-fundadora da revista “Serpente” 1983; representada em Antologias portuguesas e estrangeiras, participante em encontros de poesia e congressos, membro de 1983 a 1985 da Direção da AJHLP (Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto); a obra *Muxima* dizemos é uma obra de 1980, pelos meus dados a 3ª obra impressa de poesia da autora; as anteriores eram *Sol intermitente* 1976 e *Poemas do Amor e da Morte* 1977. Em poesia também publicou Filomena Cabral *Illuminuras* 1987. Para além disso está representada na *Antologia Galega de Poesia* 1984, na coletânea *A Ilha dos Amores* 1985, em *Rosa Lírica* 1985, *Rio Interior* 1986, *Anthologie des Rencontres Poétiques Internationales*, Suíça, 1986 e *Cadernos de Poesia*, Festival Internacional de Poesia, Strugga, Jugoslavia, 1987. Como ficcionista publicou *Os Anjos andam nus* 1985, *Tarde de mais Mariana* 1985, *Um Homem de Sonho-Play it Sam* 1986, *Elegia para Um Corpo Adormecido*, 1987, *Amatus* 1990.

Esta podia ser a versão historicista de uma badana qualquer de um livro, resumindo os dados biobibliográficos da autora, que na sua obra apresenta uma grande unidade estrutural em seu discurso, num fluir de escrita que se reflecte também em duas obras de romance *Maldamor*, 1988 e *Obsidiana* 1990, alguma delas com controversas opiniões sobre o processo inter-textual aplicado pela autora, ao introduzir textos de outros autores sem citação, cousa que não fez em outras obras, em que faz constar expressamente a citação.

O importante de *Muxima*, “expressão que traduz saudade”, como explicou a autora no I Congresso Internacional de Literaturas Lusófonas (Cabral, 1991) é que nos enfrentamos com um texto poético, com uma *didaskalia* prévia muitas vezes, onde a autora, na nossa opinião, escrevendo na nossa língua galego-portuguesa, com adstratos & substratos africanos, alguma vez em processos parecidos aos empregados por Luandino Vieira e outros autores africanos, quer com a incorporação de línguas africanas nacionais ou crioulos, atinge níveis que reflectem na natureza textual da autora não só a aceitação de cultura do Outro, o Africano, por um Europeu (Filomena)

senão até a metamorfose, por identificação e amor, i. e., uma forma de saudade —o texto é projetado sobre Africa desde a ausência in presentia—; metamorfose que poderia fazer do texto *Muxima* de Filomena Cabral um texto de literatura africana em lingua da lusofonia, tal é a sua identificação e transformação, em contacto com a realidade, sentida e imaginada, do mundo africano.

S. Trigo (1981) tem falado de “Luandino Vieira, o logoteta” e outros autores (*Les Litteratures africaines de langue portugaise*, Paris, 1985) têm analisado os recursos estilísticos empregados por Luandino, ora bem a capacidade de mimese de Filomena Cabral, e a sua imaginação e fluir da escrita, um, entre sentido e imaginado, faz que a sua escrita em *Muxima* seja uma escrita que podia ser a dum africano, tanto assume a Africa em seu Texto; para Filomena o Texto-Africa, não se apresenta em *Muxima* como um texto alheio ou de fora, senão como um Texto-Próprio ou quando menos apropriado pela Arte e pela Estética e assim incorpora até expressões africanas num diálogo inter-textual que nunca é europeu especificamente, senão de solidariedade e simpatia, de comunhão com o mundo africano, em concreto do país africano em que morou alguns anos, Angola.

Alteridade e metamorfose, expressa por Filomena Cabral num dos seus primeiros Textos poéticos, que lhe obrigam, segundo me confiou no Congresso citado das Literaturas Lusófonas, a ter que enfrentar um Outro texto sobre Africa, em romance ou poesia, em breve, simplesmente porque como criadora de palavra, pela via da arte, lhe é necessário, “exige-se-lhe o corpo e alma, tudo, escrever mais alguma coisa sobre Africa”.

Filomena Cabral, sem o saber no seu “depoimento” sobre *Muxima* (1991) vem a, de alguma maneira, contradizer ao seu prologuista S. Trigo (1980) da citada obra, quando fala de literatura colonial em que parece incardinar a Filomena; meu caro amigo e professor Salvato, que faz um apelo a que se tenha em conta “a chamada Literatura colonial portuguesa e bem assim a todos aqueles escritores e poetas da nossa língua, que tendo conhecido a Africa superficial ou profundamente, nela encontraram motivos para alimentarem seus textos narrativos ou poéticos” na leitura da obra *Muxima* de Filomena Cabral encontra “Poesia que explora bem o mesticismo linguístico (sic), com raízes mergulhadas no último quartel do século passado, e que em poemas como “No Mercado de S. Paulo” faz lembrar a “Canto do Sabiá”, de João Baptista Pereira. Poesia que foi capaz de se deixar tropicalizar profundamente (“africanizar” diríamos nós), gerando poemas de um erotismo suave e temperador, bem africano, como “Eu quero mesmo é lhe abraçar” ou “Você lembra na rabita” ou “No outro dia na lavra”, em que não é difícil divisar o espectro de Tomás Vieira da Cruz. Poesia, enfim, marcada por enorme pureza de alma, manifestada, por exemplo, no poema “Xambi”, merecedor de uma análise que aqui seria descabida, e que deflagra em nós uma serena ternura, vizinha da que nos infunde Manuel Bandeira com o seu “Irene no Céu”. *Muxima* bem poderia ser apodado de “album de recordações”. Recordações bem marcadas na mente do poeta...”

Não devemos esquecer que o prologuista S. Trigo também viveu em África lusófona, Angola e que a sua leitura também é, como se vê, interferida pelas suas próprias vivências africanas; mas o ilustre professor se para nós não é afortunado na referência, hoje ultrapassada, à literatura colonial, como a feita pelos portugueses que moraram em África, não deixa de acertar na referência ao erotismo suave e temperador de Filomena, erotismo feminino, de autora feminina, bem evidente também, é certo, em todas as suas obras.

Com efeito é neste caso também a África de Filomena uma África mais sentida do que vista e portanto mais proclive a que por aceitação erotizada e imaginada, mas sentida, do Outro-África, a sua escrita se traduza por metamorfose em literatura africana lusófona embora escrita por uma europeia galaico-duriense-portuguesa.

No texto referido *Muxima-Iendê-Oxalá!* depoimento de Filomena Cabral no Congresso das Literaturas Lusófonas (1991), a autora começa por intentar explicar o processo literário-criativo que a levou a escrever *Muxima*-expressão que traduz saudade, como explica a autora. “Há um tempo em que não recordamos o tempo por imaginá-lo infindo...” (Cabral, 1991).

Acrescenta “De regresso à terra de origem, a cidade do Porto, em 1972, a nostalgia deixava espaço a termos de comparação...” Isto é, para a autora quando concebe o livro em 1979, publicado em 1980 por Brasília Editora, Porto, é a nostalgia, isto é, a saudade de África o que faz que se sinta incentivada para escrever um Texto Africano lusófono, na nossa língua mas com incrustações de Palavras e expressões, giros sintáticos, angolanismos internos (Piel, 1989) e outros recursos estilísticos que denominará claramente com um nome africano “*Muxima*”, que traduz saudade. Diz Filomena que “revivia o passado”, “dava pela palavra, dizia do meu amor/dor, nos versos de “*Muxima*”... lançando pontes para o futuro, tentava libertar-me do “longe” ... os anos vividos em Angola foram os mais importantes da minha vida...”

De continuar escrevendo sobre África/s Filomena Cabral, pela assumpção de alteridade e a aceitação do Outro africano, por simpatia e amor, acabaria por fazer parte da Literatura Angolana. Regressada “à sua terra de origem, a cidade do Porto”, e escrevendo outras obras em Textos Outros, acabou por reintegrar-se à Literatura lusófona europeia de Portugal.

Em todo o caso, Filomena Cabral se retoma os topoi ou temas africanos, sentindo com a imaginação ou imaginando com o sentido, com a sua escrita erotizada e femininamente dita, i. e., como os olhos e sentidos globalizadores da mulher, será capaz de novamente regressar à África e fazer Literatura Lusófona africana, pelas suas vivências e pela sua arte.

Uma escritora-poeta que é capaz de escrever:

“Guioamar me lembra mesmo
o mar grande e sem fundo
onde em meu dongo, chimbicando

pesco os peixes de prata...”

ou

“No outro dia na lavra
quando com minha catana
cortava, sempre com jeito
a cana de açúcar, mana!
Lhe provei e era gostosa...”

ou

“Kurikutela me leva,
me leva p’ra ver o mar!

.....

so quiria ver Kalunga,
so quiria ver o mar!

e que “perto do fim do livro, o *exodus*”, como diz a autora que escreve:

“Porque choras negra?
porque choro branca!

tem o talento e a capacidade de sentir com a Arte a Africa lusófona que vive com o sentimento, Muxima, saudade pura, sentimento puro que tem analisado Pinheiro (1975). A justaposição de texto africano sobretudo é o que confere ao texto de Filomena de Muxima o seu carácter de Texto Africano, realização poética vivida pela autora não só no ato criativo in situ pela virtude da imaginação sentida & da saudade, mas também pela lembrança & recordação que tem explicitado no depoimento em que esclarece que os anos de Angola foram os mais importantes da sua vida.

Foi raiz & terra Africa para Filomena? saudade do passado e no seu depoimento saudade do futuro in aperto? Só a história que é futuro a construir nos dirá. E a sua prometida obra sobre temática africana. Como em Noemia de Sousa ou em Alda Lara, Filomena tem a liberdade de optar, em todo o caso, por umas literaturas lusófonas enraizadas em Africa, a Africa viva dos nosos dias.

Como diria o meu caro amigo Luís Adriano Carlos, professor na Universidade do Porto: “Estereografia das paixões” (1989) de Filomena? que eu parafraseando diria da paixão pela Africa de seus anos vividos em Angola; paixão lusofónica de Africa africana, paixão de mulher em todo o caso. “Maldamor ou cantiga d’ amigo? Filomena, minha cara amiga, é que sabe...

Notas e referencias bibliográficas

Fontenla, J. L., “Sob o signo de Babel. Reflexão acerca da literatura e integração linguística ut eam civilis scientiae partem dicamus”, *Cadernos do Povo*, 1987, pp. 9-16.

“Sobre o conceito da lusofonia e a nossa literatura”, *Temas de Linguística*, nº 14-20, 1988-89, pp. 83-90.

“Pluralismo cultural e unidade linguística no mundo da lusofonia. As literaturas lusófonas”, *I Congresso Internacional das Literaturas Lusófonas, Nós*.

“A poesia de Corsino Fortes, de Pão & Fonema a Arvore & Tambor. Exemplo de literatura nacional africana de expressão portuguesa”, *ibid., Nós*.

“As Palavras têm Força de Granadas? A poesia de carlos Ferreira na literatura angolana de expressão portuguesa”, *ibid., Nós*.

Albuquerque Mourao in *Les literatures africaines de langue portugaise*, Fund. C. Gulbenkian, Paris, 1985.

Pires Laranjeira, “Formação e desenvolvimento das literaturas africanas de língua portuguesa” pp. 15-23 in *Literaturas africanas de língua portuguesa*” Fund. C. Gulbenkian, Lisboa, 1987.

Ferreira, M., “O modo de nomear as literaturas africanas” e “Quem é autor africano” in *O discurso no percurso africano I*, Plátano Editores, Lisboa, 1989.

Riauziba, H., *Dez anos de literatura angolana* UEA, Luganda, 1986.

Hamilton, R., *Literaturas africanas/literaturas necessárias*” 1975, 1984.

Carvalho Calero, R., *Historia da literatura galega* Introdução. Galaxia, 1976.

Rocha Valente, R., “Das Irmandades de Fala à lusofonia da Galiza actual” in *Ressurgimento galego, essa lusofonia*” Temas de Linguística, Pontevedra-Braga, 1990, pp. 37-44.

Américo Diogo, “Lusofonia” in *A lusofonia, unificação ortográfica e política linguístico-cultural*” Temas de Linguística, Pontevedra-Braga, 1988-89 pp. 91-98.

Cabral, F., in *I Congresso Internacional de Literaturas Lusófonas*” (no prelo) Muximá-iendê-oxalá!-expressão que traduz saudade.

Trigo, S., Prólogo a *MUXIMA*, Brasilia Editora, Porto, 1980. *Luandino Vieira, o logoteta* Brasilia Editora, Porto, 1981.

Pinheiro, R., *Filosofia da Saudade* Galaxia, 1975.

Adriano Carlos, L.A., “Filomena Cabral: “Maldamor” ou a estereografia das paixões” NOS, 1989, pp. 247-253.

LA MUJER EN LA OLIMPIADA EN LA EDAD ANTIGUA

JULIA ESTÉVEZ MENGOTTI

Universidade de Santiago

Si un tema tiene actualidad en estos momentos, en el mundo en general, y en nuestro país en particular es el tema OLIMPICO.

No sólo porque nos encontramos ante un año olímpico, sino porque la convocatoria a la juventud mundial para competir deportivamente, se celebra en nuestro país por primera vez en la historia de los juegos Olímpicos.

Creo que ante este hecho procede hacer una reflexión sobre cual ha sido la relación de la mujer con el olimpismo a lo largo de su Historia. Para ello, nos vamos a centrar fundamentalmente en lo que conocemos con el nombre de JUEGOS OLIMPICOS ANTIGUOS o primera época de los juegos olímpicos, que comprende desde su creación hasta el siglo IV de nuestra era, época en la que por el emperador TEODOSIO fueron prohibidos. Prohibición que se extendió hasta que el Barón Pierre de Coubertain reinstauró los Juegos Olímpicos de la época moderna, en el año 1896 en la ciudad de ATENAS. La Olimpiada sería la fiesta de los esfuerzos apasionados y de las ambiciones múltiples, de todas las formas de actividad juvenil de cada generación, que aparece en el umbral de la vida. Por esto se cuidó tanto la ceremonia, como los símbolos olímpicos que se desarrollan y exhiben durante los Juegos, ya que son precisamente esas ceremonias, ritos y símbolos los que diferencian estos juegos de lo que podría ser un simple campeonato mundial de deportes.

Hemos de tener en cuenta que el concepto de deporte actual no se corresponde con lo que en el mundo griego eran los AGONISMATAS o competiciones lúdicas, hoy el deporte es una realidad mucho más heterogénea y el AGON, palabra que encierra dificultad en su traducción, significaría contienda, certamen competitivo o hábito y organización lúdico-competitiva, es una de las realidades culturales que más asombro han causado al estudioso de la realidad griega. Era una realidad que traspasaba la vida entera de aquel pueblo, era quizás el modo de vivir, de entender la existencia o abrazarse a ella.

No sólo existían agones gímnicos e hípicas, sino musicales, poéticos, coreográficos, dramáticos, artísticos en general.

De la importancia que el AGON tuvo en la vida de los griegos, se puede deducir, que éste era un pueblo competitivo, pero no con el criterio de competencia que en nuestra cultura actual de desarrollo industrial se tiene, sino fundamentalmente, en aquella dimensión de la competencia que reconoce un carácter lúdico entre el adiestramiento gímnico y el arte de la guerra.

Sabemos que la península Peloponésica se pobló de razas inmigrantes en épocas históricas no bien precisadas. Al parecer fueron los Pelasgos, raza de origen eslavo, los que se asentaron y esparcieron por el valle de Olimpia. Se supone que 2500 años a. de J.C. ya existían pueblos de esta etnia allí asentados.

En los comienzos del segundo milenio a. de J.C. un nuevo pueblo irrumpe en la Península, eran los Aqueos de incierta procedencia que vienen a alterar y revitalizar el pacífico pueblo Pelasgo con la aportación de nuevas creencias religiosas y distintos tipos de vida y costumbres, pero la conmoción religioso-político-cultural peloponésica se producirá en el s. XII a. de J.C. en que el empuje dinámico y poderoso del pueblo DORIO, raza belicosa, se extendió por toda la Península dominando a todos los pueblos antiguos de la zona.

Acompañando a los DORIOS otros pueblos, de diversa procedencia y origen nórdico, se asentaron sobre las grandes llanuras de la Peloponesia; el superior nivel cultural de los invasores, basado en un contorno social más avanzado, transforma profundamente las concepciones existentes, implantando sus creencias religiosas por las cuales adoran o hacen adorar a nuevos dioses.

La distribución étnico-geográfica quedaría delimitada en el siglo X a. de J.C. de la siguiente forma: en el Norte la región de Acaya de dominio Dórico, en la zona Este Argolida y Lacomia habitada por Dorios y Espartanos, la región Central Arcadia estaría habitada por los Arcadios, en la región de Mesenia, al suroeste de la Península subsistieron en comunidad los que luego integrarían el pueblo Mesénico fraguado por invasores nórdicos. Por último, en la zona del noroeste, la región de Elida cuya capital Elis, se pobló preferentemente de las razas del norte de Europa, que llegaron con la invasión Doria siendo al sur de la misma en la zona de Pisa.

En la cuenca del Alfeo fue donde la vida y costumbres de las tribus y razas invasoras se hizo más patente, y aquí es donde se encontraba el Santuario de Olimpia, zona de conflictos y guerras constantes, originadas entre otras razones por el ansia de estos pueblos por pretender el dominio de dicho santuario.

Los tres pueblos más destacados que se disputan el dominio de Olimpia fueron, por un lado los ETOLIOS de ECIDA que acompañaron a los DORIOS en la invasión, por otro los PISATIOS de PISA que apoyados por sus vecinos los Arcadios consiguieron la hegemonía sobre el Santuario de Olimpia y el tercero en discordia y más poderoso militarmente los ESPARTANOS que vencen definitivamente a los PISATIOS

y pasan a ser vigilantes y custodios de Olimpia y organizadores periódicos de juegos y competiciones deportivas.

El historiador PAUSANIAS nos da en su obra, una detallada descripción de la sucesión de pueblos dominadores de la comarca de ELIDA, enumeración en la que, los datos históricos, las leyendas locales y la mitología, se confunden y es difícil desligar dónde acaba lo fantástico y comienza lo realmente histórico.

Según este autor, las primeras competiciones deportivas que tuvieron lugar en esta zona se llamaron Atla en honor al rey que creó certámenes deportivos llamado Atlio recibiendo los participantes el nombre de atletas.

En la ILIADA, HOMERO a través de las palabras de NESTOR hace referencia a este lugar.

A la hora de analizar la participación de la mujer en los antiguos juegos olímpicos, debemos de partir del concepto religioso-cultural que cimentaba el comportamiento y las creencias de los antiguos pueblos helenos. Como antecedente hay que destacar la existencia de una cultura mediterránea, la cretense, en la que 2500 años a. de J.C. tenemos el testimonio del papel destacado de la mujer en una cultura, la minoica, eminentemente dominada por el matriarcado, la poliandria, el dominio de la herencia en la mujer y el destacado papel femenino en el juego y en el deporte. La mujer cretense asiste a todos los espectáculos y parece circular libremente con su marido o sin él. Realiza como los hombres, numerosas actividades gimnásticas y deportivas: corren, conducen rápidos carros tirados por caballos y hasta practican los deportes más considerados por los cretenses: el pugilato y la tauromaquia.

Formadas ya las nuevas comunidades helenas, insulares y peninsulares, en ellas, la mujer sigue ejercitando y haciendo efectivos sus antiguos derechos al juego, a la educación física y ocasionalmente a la competición organizada.

En Olimpia, tuvieron lugar unas competiciones oficiales programadas sólo para mujeres, en honor a la Diosa Hera. El santuario elevado en honor de HERA en Olimpia constituye el más antiguo de los templos cuyos cimientos se conservan. Su origen se remonta al siglo X a. de J.C., esta fecha da a la historia de HERA una importancia singular.

El culto a la gran diosa minoica transformada por los griegos en HERA es muy anterior al de su hermano y marido ZEUS, lo cual nos indica como los primeros juegos y deportes consagrados a los dioses estuvieron con seguridad dedicados a la representación femenina de la deidad, la diosa HERA.

Según PAUSANIAS, cada quinto año dieciseis mujeres tejen para HERA un peplo o túnica y ellas mismas celebran también los Juegos llamados Hereos. El velo que se teje para la diosa y la fiesta organizada con motivo de la entrega del velo es el motivo del desarrollo de estos juegos.

Los juegos consisten en carreras a pie reservadas a las doncellas, son de distintas edades; las primeras en correr las más jóvenes, después corren las de siguiente edad

y por último son las de más edad entre las doncellas.

Su atuendo deportivo consistía en una túnica hasta más arriba de la rodilla siendo descubierto el hombro derecho y con la cabellera suelta.

El terreno utilizado era el estadio Olímpico, pero el recorrido se disminuía casi en la sexta parte del recorrido de los hombres.

Las vencedoras de las competiciones recibían una corona de olivo y parte de la vaca sacrificada en honor de la diosa HERA.

Aquí tenemos en consecuencia la prueba de que en la antigüedad existía un verdadero olimpismo femenino, menos prestigioso o famoso que el de los hombres pero que correspondía y daba réplica al olimpismo masculino.

Continuando el relato de PAUSANIAS, diríamos que estos juegos de muchachas nos hacen remontar a la antigüedad diciendo que fueron instituidos por HIPODAMIA para dar a la diosa HERA las gracias por su boda con PELOPE, ella reunió a las 16 mujeres y con ellas organizó los primeros juegos HEREOS. Otra versión recogida por el mismo autor refiere que las dieciseis mujeres eran representantes de las dieciseis ciudades de ELIDE, para reparar los crímenes cometidos por el tirano de PISA DAMOFONTE, fueron entre estas 16 elegidas las primeras en tejer el peplo para HERA y luego formaron los equipos de los juegos.

Un dato recogido también por los historiadores puede darnos una orientación sobre la fecha aproximada de estos juegos, es el hecho de que podían erigirse estatuas con inscripciones en honor de las vencedoras.

En trabajos de HYDE, nos dicen que las estatuas icónicas, eran raras antes del s. IV precristiano y que es posible distinguir los retratos de las vencedoras anteriores y posteriores a LISIPO. Sabemos ya que en el siglo VI a. de J.C. se erigían estatuas a los olímpicas. PAUSANIAS dice que las primeras estatuas de atletas presentadas en Olimpia fueron las dedicadas a PRAXIDAMANTE de EGINA, vencedor en la Olimpiada 59 lo que correspondería al año 544 a. de J.C.

No es el propósito hacer un catálogo de diosas y heroínas de la mitología, pero sí tenemos que reconocer que el mito tuvo su razón de ser en la antigüedad como expresión de los anhelos internos de quienes lo fraguaron y reflejo de la vida real de las primeras sociedades humanas.

Mientras que la historia relata con más o menos exactitud hechos reales o presuntos, la mitología inventa los que pudieron pasar o no, y desfigura bellamente los que pasaron de modo que a la postre se constituye un relato poético con la historia del ideal. Igual respeto debe merecernos la relativa inexactitud de un texto mitológico, como la exactitud relativa de un texto histórico, no hay verdad sin algo de mito ni mito sin algo de verdad, pero no podemos olvidar que la mitología griega tiene la gran ventaja de su acentuado antropomorfismo, sus dioses están hechos a medida del hombre, lo cual es una fuente no desdeñable para nuestro estudio.

El origen de los juegos de Olimpia se pierde en la lejanía de una larga andadura de siglos.

Teniendo en cuenta los datos de que disponemos, los Juegos Olímpicos aparecen cuando entra en escena el caudillo OXILO, que conquista la región de ELIDA y organiza los juegos como celebración victoriosa siendo considerado por muchos como el verdadero fundador de los mismos.

Formadas las nuevas comunidades helenas, las mujeres siguen ejercitando y haciendo efectivos sus antiguos derechos de juego.

Examinemos ahora el papel de la mujer en los juegos de Olimpia al margen de los juegos Hereos. Sabemos que a la mujer le estaba prohibido cruzar el río Alfeo para presenciar los juegos, y existía una ley en ELIDA que mandaba precipitar por el monte TIPEON a cualquier mujer que fuera sorprendida en los Juegos Olímpicos.

La única excepción de una esposa que pudiera asistir a los Juegos Olímpicos era la sacerdotisa de DEMÉTER CAMINE, en cumplimientos de los deberes de su cargo. La norma era estricta y estaba prevista la pena de muerte para las infractoras. ¿Porqué esta exclusión de la mujer y la severidad de su castigo?. No se trata de razones morales sino de razones de tipo religioso, los Juegos Olímpicos eran una manifestación religiosa en la que se celebraba un culto y se rendía homenaje a un dios, este culto era masculino y reservado para los hombres.

En Grecia la separación de los sexos podía manifestarse hasta en las celebraciones religiosas y así como las mujeres no eran admitidas en celebraciones dedicadas al dios ZEUS, los hombres tampoco podían asistir a los juegos HEREOS, réplica femenina de los Juegos Olímpicos.

Hemos dicho que las mujeres estaban excluidas de los Juegos Olímpicos, prohibición que se limitaba a la asistencia. Ahora bien, podían inscribirse en las carreras de carros, y si triunfaban, se les permitía erigir monumentos conmemorativos. Esta circunstancia ha hecho posible conocer los nombres de algunas mujeres que alcanzaron la gloria de vencer en Olimpia.

¿Cabe distinguir el mérito de estas victorias femeninas porque, en realidad, fueron logradas por sus aurigas?.

Para nuestra mentalidad actual, quizá; pero sería un error enjuiciar la historia con criterio moderno exclusivo. Queda el hecho indiscutible de que los nombres de estas 6 mujeres fueron inscritos como olímpicas en el Registro de Olimpia por las autoridades competentes.

La más antigua referencia literaria de las carreras de carros se encuentra en HOMERO (Ilíada XXIII, 262-650), en la descripción de los juegos fúnebres en honor del héroe PATROCLO, pero ya vimos que la mitología menciona el más remoto antecedente, de ENOMAO y PELOPE. En Olimpia fue una de las más antiguas, sino la más antigua de todas las modalidades deportivas. Aunque PAUSANIAS dice que

fue introducida en el programa en la Olimpiada 25, en realidad lo que se hizo fue sustituir la prehistórica prueba de bigas por la más espectacular de cuadrigas.

Poca o ninguna importancia se ha dado hasta ahora al deporte femenino, principalmente el de épocas pasadas. Es cierto que nuestros conocimientos son escasos y fragmentados, porque las fuentes no permiten otra cosa. Por otra parte los estudios e investigaciones, quizá debidos a los defectos citados, se han acentuado preferentemente hacia el deporte masculino, más rico en información.

El catálogo de vencedores olímpicos de la Antigüedad se debe, fundamentalmente, a SIXTO JULIO AFRICANO, quien publicó un resumen de la rica obra de FLEGON (dieciseis volúmenes) en el siglo III de la Era Cristiana.

Dicho resumen se ha conservado íntegramente en la crónica de EUSEBIO PANFILO, obispo de Cesarea, nacido hacia el 265 d. de J.C. El catálogo de olímpicas fue compilado primitivamente por el sofista HIPIAS al final del siglo V a. de J.C. La lista fue revisada por ARISTOTELES y continuada y aumentada por ERASTOSTENES, TIMEO, FILOCORO, FLEGON y finalmente el mencionado JULIO AFRICANO, se conserva completa y consiste en el catálogo de vencedores en la carrera del estadio desde el año 776 a. de J.C. hasta la Olimpiada 249 (= 217 de la Era Cristiana). FOCIO en el siglo IX recogió dos importantes fragmentos de la obra de FLEGON. Con estos materiales y adicionando las noticias dispersas en la literatura griega, en inscripciones de Olimpia y en otros lugares, se han podido elaborar dos trabajos de gran importancia. El primero se debe a HUGO FORSTER que en 1891-92 publicó el primer catálogo moderno, «Sieger in des Olympischen Spielen», que recoge 634 vencedores. Con éstos sometidos a severa crítica, más las del citado papiro y otras noticias posteriores, el profesor LUIGI MORETTI publicó en 1957 bajo el patrocinio de la Academia Nazionale dei Lincei de Roma, su «Olympianikai, i vincitori negli antichi agoni olimpici».

La lista de MORETTI comprende 988 vencedores sin contar los dudosos, y en ella nos hemos basado para confeccionar el pequeño catálogo de las seis mujeres - únicas conocidas hasta ahora- que vencieron en Olimpia. A continuación las ganadoras cronológicamente:

CINISCA DE ESPARTA- Hija del rey ARQUIDAMO II. En Olimpia se encontró un fragmento de una basa redonda con esta inscripción: «mis padres y hermanos son reyes de Esparta; Cinisca, habiendo vencido con el carro de veloces caballos, erigió esta imagen; digo que yo sólo entre las mujeres de toda la Eliada logre esta corona».

ARQUIDAMO murió en el año 427 a. de J.C. y CINISCA debió nacer después del 444. Fue su hermano AQUILAO, quien según noticia de JENOFONTE la indujo a tomar parte en la carrera de carros para demostrar a sus conciudadanos que triunfar en las competiciones hípicas no se debía a la habilidad, puesto que, contando con dinero suficiente, también una mujer podía conseguir los mayores éxitos.

Es obvio que CINISCA no condujo el carro personalmente; la costumbre antigua era, como en la actualidad, enviar un auriga.

PAUSANIAS menciona «una basa de piedra, un carro de caballos con auriga y la imagen de la misma CINISCA, obra de APELES».

Las fechas de las dos victorias de CINISCA no son seguras, pero no pudieron ser anteriores al año 400, cuando los espartanos volvieron a controlar Olimpia.

La segunda mujer que aparece como ganadora de una Olimpiada es:

EURILEONIDE DE ESPARTA- Sólo se sabe que venció en la carrera de bigas, PAUSANIAS sin mucha seguridad dice «que hay una estatua de mujer que, según los lacedonios, es de EURILEONIDE que dicen ganó en Olimpia la victoria con un par de caballos». La estatua se encontraba en Esparta y la fecha es insegura.

BELISTIQUE DE MACEDONIA- Su victoria en cuadriga de potros está registrada en el PAPIRO OXIRRINCO; la suponen de MACEDONIA. La fecha de su segunda victoria es segura porque en esa Olimpiada de 129 se introdujo por primera vez la prueba de biga con potros, tenía una estatua en Olimpia.

TIMARETA DE ELIDE- Hija de ANTIPHANES venció en la biga con potros. Varios fragmentos de un monumento hallado en Olimpia registran las victorias de la familia en la misma Olimpiada; TIMARETA, FILISTOS y TEODOTA hijos los tres de ANTIPHANES DE ELIDE.

TEODOTA DE ELIDE- Hermana de la anterior, triunfó en la cuadriga con potros.

La última de las vencedoras es:

CASIA DE ELIDE- Que participó en la Olimpiada 233 celebrada en el año 153. Pertenecía a una importante familia elea y venció en cuadriga con potros.

Hemos llegado al final de este trabajo tremendo con la satisfacción de contribuir al homenaje que la mujer merece en la historia deportiva.

El papel de la mujer griega en el desarrollo de los ejercicios físicos fue como queda probado brillante. En ella se conjuntaron dos condiciones que no siempre se reúnen: calidad y cantidad.

De la primera queda constancia definitiva en esas gloriosas victorias olímpicas, así como en los Juegos Píticos, Istnicos y Nemeos de las tres hermanas TRIFOSA, HEDEA y DIONISIA; de la segunda -la cantidad- hay datos en las fuentes antiguas que se refieren a la apasionada participación femenina en multitud de juegos locales. El deporte formaba parte de la educación femenina y, concretamente la mujer, apoyada y estimulada por filósofos y legisladores, no solamente ejercitó su cuerpo para alcanzar los ideales de belleza física, intelectual y moral perseguidos en la época clásica, sino que también se hizo agonista, competidora en los juegos públicos.

Bibliografía

Aramaiz Arandona, S., *El deporte en Grecia*, Madrid, 1964.

Assa, J., *El Olimpismo femenino*, C.A.F. tomo II, Madrid 1960. *La mujer y el deporte en la antigüedad*. C.A.F. tomo V, Madrid, 1963.

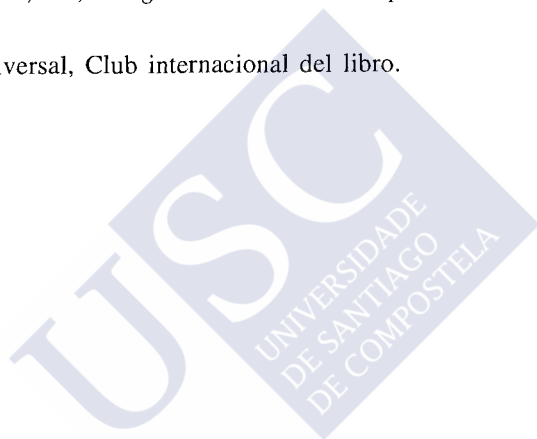
Conrado Durantez, *Olimpia y los juegos olímpicos antiguos*, Pamplona, 1975.

Coubertin, P., *Memorias Olímpicas*, Madrid, 1965. *Ideario Olímpico*, Madrid, 1973.

Pausanias, *Descripción de Grecia*, C.A.F. tomo III, Madrid, 1961.

Pienavieja del Pozo, M., *Antiguas vencedoras olímpicas*, C.A.F. tomo V, Madrid 1963.

Gran Historia Universal, Club internacional del libro.



LA IMAGINACIÓN MatriARCAL ANÁLISIS DEL LÉXICO DE LA SOCIEDAD COSTERA DE GALICIA

JOAM LUIZ MARÍN ESCUDERO

Universidade de Santiago

Preguntarse por la especificidad de los aciertos y fracasos de los movimientos en favor de la liberación de la mujer hoy en Galicia supone, con toda seguridad, tomar el camino de la redundancia y de la generalidad, siempre que no se disponga de una referencia teórica e histórica clara a modo de contraste sinóptico. En las líneas que siguen, por nuestra parte, no pretendemos juzgar ni medir. Al tomar como objeto de análisis y contrapunto un segmento léxico-paremiológico de la sociedad matriarcal costera gallega no presuponemos que la sistematización de sus sugerencias teóricas haya sobredeterminado una Praxis social exitosa en el plano de la emancipación de la mujer; la Sociedad —de la que no nos ocupamos en nuestro desarrollo conceptual— es, después de todo, un texto a interpretar en plenitud, casi siempre con mucho retraso. A título más de innovación metodológica que de cautela prologal, hemos de señalar también que al tomar posiciones *desde* el matriarcado gallego no tomamos simultáneamente la línea conflictual de las relaciones de poder entre las racionalidades masculina y femenina, y ello a pesar de que la acotación del discurso matriarcal que hemos elegido confluye de lleno en la temática de la diferencia sexual.

No nos referimos, pues, a una *sociedad* concreta, o a una *razón* matriocrática primera y conformante, hablamos del *discurso* matriarcal, de las recreaciones discursivas del matriarcado, de la «Imaginación» matriarcal, en una palabra. Como tal «discurso», como tal «imaginación», ella (al contrario que una presunta 'ratio') se inserta parasitariamente en un discurso anterior y supera la semántica antinómica, ganando de esta manera la conciencia del imperativo de tener que hablar «desde dentro» de la Razón dominante, «desde dentro» de un hipotético 'falo-logo-centrismo' omniabarcador. Como tal «Imaginación» de un discurso se 'combate'—sin antagonizar— en el terreno propio, es decir, se 'combate' no contra el 'Principio Masculino de Poder', sino contra la 'retórica' de lo 'masculino' de todo poder, contra la 'Retórica-Poder' de toda masculinidad, contra lo masculino como un 'estilo retórico'. Pero quizá en

este momento los entrecorramientos afemenen y oscurezcan, suprimámoslos y matemos de inmediato: el discurso imaginativo matriarcal no habla jamás en términos cualitativos o cualificadores; no proclama hostilidad o supremacía alguna frente al Poder del varón y cada una de sus materializaciones (una de ellas sería el lenguaje), mucho menos en términos cuantitativos: no se persigue una equitativa distribución del Poder (ninguna promoción de la Igualdad entre el hombre y la mujer). La imaginación matriarcal, desenvolviéndose en exclusiva en el campo de lo retórico, sólo da el primer impulso, a partir de él muchos edificios se pueden arruinar para siempre, o continuar consolidándose.

El discurso imaginativo matriarcal procede en el área de lo sexual por saturación, por barroquización, por insistencia; la melancolía de las palabras silenciadas no le concierne, cómo podría hacerlo si la 'palabra' matriarcal es una palabra constantemente deshinchada en onomatopeyas, activada en verbos sin complemento y vadeadora clandestina de las aduanas de sociolectos y jergas. Su indesarraigable sarcasmo no llega a alcanzar el grado de lo festivo. Sin embargo, el primer equívoco a disipar surge del mismo proceder discursivo de la saturación. Este proceder no es caleidoscópico; toda hermenéutica infinitesimal volcada sobre castidades o incestos, leviratos y heráldicas, adulterios y prohijamientos, que, oponiendo el Orden y Fundamento claros y distintos del Hombre al Desorden y Vértigos oscuros y confusos de la Mujer, llegase a establecer complejas texturas uniendo elementos de ambas series, cae muy lejos del ámbito de la Imaginación matriarcal. La figura femenina con la que se pretendería que la Razón-Poder masculina acabase por disolverse en un comercio semántico-carnal nunca clausurable a través de algunas de las correspondencias citadas (levirato, incesto, heráldica, etc.) quizá se aproximase a la Amazona, a la Walquiria o a la Hechicera, pero en ningún caso a la Matriarca. El único modelo sociosexual que fascina algo al discurso de esta última es el del Proxenetá («chuliño»), pues en él la Retórica masculina inicia un camino de vaciamiento inversamente proporcional a su enriquecimiento material, como un pequeño microsistema capitalista, cuya superestructura acaba siendo aniquilada por los movimientos de la base económica.

Realizadas estas elementales precisiones, que ampliaremos sobre la marcha, hemos decidido desglosar los fognazos críticos contra la Retórica Masculina del Poder en tres bloques:

- 1.- Retórica Masculina como Signo de Identidad.
- 2.- Retórica Masculina como Símbolo de Consistencia y Continuidad.
- 3.- Retórica Masculina como Dinamismo Social.

1.- Retórica Masculina como Signo de Identidad

La unidad bifacial entre la Razón Masculina y la Genitalidad no es ciertamente un descubrimiento original del discurso matriarcal. Tal unidad acostumbra a presen-

tarse como garantía de la Identidad social y familiar y como Derecho a la Fundamentación referencial del propio discurso del Hombre; la encontramos en su forma esencial en un escritor cuya obra se desenvuelve en una sociedad patriarcal como Cunqueiro: en la Esc.III del Prólogo de *A noite vai coma un río*, el Ama Modesta comenta al Correo:

«Os homes sonche todos galos,ao menos na fala. Cando a algún lle escoito o ponto da voz rouca, parez que tamén se quixese poñer derriba de min».

(Obra Completa.Vol.I,p. 266)

A partir de esta idea eje y sirviéndose de una complejización legal y clandestina de las redes de parentesco (Padre/Hijo, Tío/Sobrino, Cuñado/Yerno) la alternativa patriarcal-amazonista se limita a poner de manifiesto un principio general: dividiendo al máximo y oscureciendo hasta un grado lúdico la semántica fálico-referencial pretende haber asestado un terrible golpe a la Ratio del varón; en realidad se ha extendido universalmente la sombra de la duda sobre la Identidad y la Paternidad, pero no sobre la Posibilidad y el Derecho masculino a fundar la Identidad y el Origen familiar-grupal. Sin embargo, el discurso matriarcal sabe que no se puede cambiar prematuramente de terreno, que no puede aspirar a ser un contradiscurso, por ello, el cuestionamiento de la Razón-Poder masculino como signo colectivo de Identidad no tratará de desenmascarar el doble fondo de un principio semántico general, sino que se concentrará por su parte, en un aspecto fónico en apariencia secundario: la Patronimia como Signo de Identidad, o, dicho en otros términos, el Poder del discurso masculino como el Derecho a la Nominación, el Patriarcado como una suerte de Onomatocentrismo.

La patronimia,la heráldica patronímica, en la que la genitalidad del Varón busca su afianzamiento y su legitimidad, es reducida por la Imaginación matriarcal a una Onomatopeya. En un primer ejemplo: *'Picholán'*, observamos como el Sujeto genitalizado, fálico, que se erige en un Nombre (*'picho'*: nombre de pila; *'Yo soy mi Nombre'*, *'Yo -Falo soy el Derecho a nombrar'*) no encuentra otra resonancia en su apellido que una gran desinencia onomatopéyica: *'Lan'*, desinencia que, al margen de su presunto origen histórico, no hace nada más que subrayar el enorme eco, la inmensa voz propia retornando al propio lugar de articulación, es decir, se subraya la condena a la Tautología comunicativa, al escucharse asignificativamente a sí mismo que aguarda al discurso masculino tan pronto se pone a dirigir(-se) a la Mujer, a autofundamentarse en la Patronimia, en el Derecho a Nombrar y a transmitir el Nombre. Este vacío del fundamento patronímico que no puede aspirar a ningún privilegio o abolengo despoja de toda especificidad a sus sujetos genitalizados y los sume en una vacuidad y en una Asignificatividad universal, al menos tan universal como puede serlo, en el hábitat de la Galicia costera, el personaje retrasado mental y pintoresco del lugar (el tonto del pueblo): p.ej.la expresión *'Andrés Lan'*, o incluso un animal doméstico o un perro vagabund: p.ej. la expresión *'Can Bobán'*. Decíamos

antes que el discurso matriarcal tendía a unificar las figuras varoniles del parentesco (Padre, Tío, Sobrino, Yerno). En contadas ocasiones diversifica, una de ellas es cuando introduce cierto valor irónico al negarle en la expresión '*Tío Cholas*' la atribución de la sabiduría de la ancianidad al sujeto genitalizado patrilineal, al '*picholán*'; y es que tal sujeto no solamente parece ser universal en su vacío, sino también intemporal. En una palabra, el Discurso-Falo del Hombre apoyándose en un pretendido Derecho a nombrar(-se) corresponde a un Individuo sin identificar. La Amazona patriarcal o la Hechicera endogámica se limitarían aquí a babelizar su clan o a formar charadas patronímicas por medio de sus secretas infracciones al buen Orden de la Identidad masculina.

2.-Retórica Masculina como Símbolo de Consistencia y Continuidad

El varón porta los símbolos de la Fuerza, la Firmeza y la Consistencia, aunque no de una manera sobria. El término '*Fandango(s)*' abarca con su natural imprecisión el conjunto de la genitalidad masculina. Que la sexualidad guiada por esta última sea lúdica, dionisíaca o frívola sólo es una consecuencia, y, naturalmente, no de las más importantes, del apurar el símil musical/corporal por parte de la Imaginación matriarcal. En los empleos que veremos a continuación de '*fandango*' el instrumento se confunde con las notas musicales por él emitidas. Desde la mayoritaria consideración de su aspecto más mecánico hasta el indudable cariz de exotismo, de extra-ordinariedad, que introduce un ritmo foráneo, del Sur de la Península, el acento recae ahora sobre la fragilidad e instantaneidad de lo viril. La virilidad del '*fandango*', aparecerá, sobre todo como Ociosidad, Nutritividad y Cosalidad inerte.

+Virilidad y Ociosidad.

Sin la pretensión de adelantarnos a la crítica que en el siguiente apartado hallaremos a la Retórica Masculina de la Actividad, del '*Ergón*', de la Motricidad, aquí nos referimos tan sólo al otro extremo del par. De lo que se trata no es de que todos los hombres sean en el fondo haraganes o de que tan sólo ellos tengan derecho a un descanso digno y pleno, sino de que la Ociosidad (del hombre o de la Mujer) encuentra su mejor símil en la proclamación de la virilidad: '*rascar o fandango*'. Tañer despreocupadamente un instrumento —el miembro viril— y holgar de guisa exasperante surgen coextensivamente, pero, por encima de todo, Ociosidad masculina se destaca en tanto que Tautología: la proclamación «Yo soy viril» (en paralelo con el Cogito del apartado anterior: «Yo tengo derecho a nombrar») desde su tautologicitad es ella misma la alegoría más fiel de la ociosidad inconfesada, del sustraerse mediante 'cortinas de humo' a las propias tareas y obligaciones.

+Virilidad y Nutritividad.

No sólo los ejércitos —como decía Napoleón— avanzan con el estómago, sino, sobre todo, la Virilidad como atributo retórico del Hombre. Esta es una idea axial del pensamiento matriarcal gallego. La Virilidad que proclama el varón es, en este

sentido, un atributo efímero, frágil y en trance de desaparición. La Virilidad no se sostiene a sí misma. Ya Diógenes, el filósofo del tonel, señaló con sarcasmo que a la libido sexual se la puede engañar con sucedáneos, pero no al apetito de alimentarse, la virilidad depende así de una nutritividad previa: '*meter no fandango*' no es simplemente comer, el alimentarse del varón, sino el ingerir copioso, desordenado y —principalmente— prosaico de comida por parte del varón que, en ese momento, está reafirmando grotescamente y 'à son insu' su masculinidad. '*Meter no fandango*' significa asimismo la apropiación lucrativa, el abuso de prerrogativas sociales en beneficio propio, que constituyen la plusvalía de vanidad retórica de cualquier afirmación del sujeto viril. En ambos casos, el término clave es «prosaico», la nutritividad no sirve de basamento a la virilidad en el contexto matriarcal si no a costa de subrayar su cómico y desacreditante prosaísmo. Este matiz es importante porque en los escasos y parasitarios retazos de discurso femenino en las culturas patriarcales se constata también el vínculo entre virilidad (o, sensu lato, sexualidad) y nutritividad, pero siempre bajo camuflajes poéticos. Nos viene a la mente un anónimo ejemplo de carácter negativo: el de una Mujer que proyecta en el problema de la falta de recursos alimenticios de los sectores marginales y de los países subdesarrollados su pesar por haberse visto constreñida a renunciar a ser madre, a través de una asociación simbólico-poética por desdoblamiento autobiográfico: quizás a su exceso de peso actual sea a costa del privar a los lactantes del alimento natural de los pechos de sus madres.

+Virilidad y Cosalidad inerte.

La Genitalidad masculina pende, por lo tanto, de un hilo siempre frágil de otras instancias ajenas; la genitalidad masculina *pende* en general. La imaginación matriarcal asume la materialidad de sus propios símiles y llega a autonimizarla en locuciones varias: el objetivo es muy claro: desgastar al referente. '*Poñer ben estes fandangos*', enderezar, arreglar estos '*fandangos*' aplicado a los objetos más anodinos del mobiliario doméstico: cortinas, cuadros, manteles, cubiertos, etc. resalta la materia, la silueta, la periferia, lo exterior de las imágenes genitales, la resalta no para comparar o establecer semejanzas físicas, sino para desgastar el referente, esto es, para privar a la genitalidad del varón, expresada en las imágenes ya mencionadas, de todo resquicio de magia, fascinación o atractivo hipnótico o inefable, para, en una palabra, subrayar la cosalidad inerte de una genitalidad enervada, como vimos, por una ociosidad y una nutritividad implacables. La función crea el órgano, la imaginación (matriarcal, en nuestro caso) lo desgasta.

3.- Retórica Masculina como Dinamismo Social

La Imaginación matriarcal no se limita a interpretar el mundo, sino que pone de relieve además que el Hombre, la Retórica Masculina, no puede por sí solo transformarlo.

El hombre que se presenta a sí mismo como 'trabajador', 'transformador', 'dinamizador' de una sociedad, en una palabra, la Virilidad presentándose embozada bajo la retórica de la Actividad, está peligrosamente próxima a entrar en un colapso consistente en impedir toda transformación y en viciar toda interpretación.

La proclamación por el Varón de su dinamismo, de su actividad laboral, supone casi siempre la paralela minusvalorización u omisión del trabajo femenino, pero éste último contraatacará —en el seno de la Imaginación matriarcal— no erigiéndose en una Actividad, ni siquiera en una Pasividad, rival, sino haciendo culminar la Retórica masculina del Dinamismo, conduciéndola a un lugar al que jamás hubiese querido llegar: al necesario momento de Reconocimiento de la otra parte, de la parte femenina, momento que se va a manifestar como fatídicamente aporético.

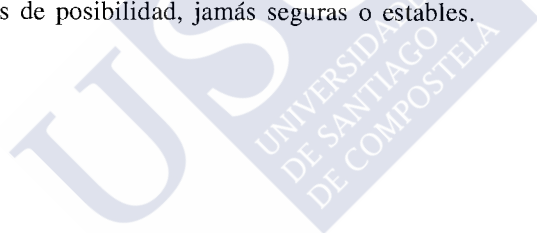
Tal Reconocimiento implica un caer de la Retórica Masculina en la 'Lógica' de la Mujer y que se refleja en el verbo y en el sustantivo '*conachar*' y '*conacheiro*' respectivamente. '*Conachar*' es un verbo infrecuente, vago y casi siempre intransitivo; denota el aplicarse del hombre a una tarea que no tiene objeto propio: una tarea así sólo resulta concebible de nuevo como una reduplicación en el vacío; al predicar el Hombre de sí mismo: «Yo soy el único que en realidad trabaja» incurre en el ocio, en la vanidad de la autocontemplación, que lo ubica ipso facto en el terreno del que dice desmarcarse: el terreno de la Mujer. El '*conacheiro*' no es, por consiguiente, el afeminado, sino más bien el hombre que lleva la retórica de la masculinidad a su consumación, de tal modo que al autoproclamarse como «Sujeto que en realidad trabaja» apela a un desdoblamiento vanidoso que lo hace precisar del concurso de la perspectiva de la Mujer. '*Conachar*' y '*conacheiro*' no se limitan, por su parte, a describir una aporía 'trascendental' de la retórica viril, sino que dejan deslizar una onomatopeya zahiriente: la que provoca el Varón que, primeramente, busca el aplauso de la Mujer, pero que acaba por inhibir y hacer balbucear su discurso en favor de la Genitalidad de esta última, que acaba por restregarse figuradamente contra los órganos genitales femeninos, al igual que un gato mimoso se restrega contra las faldas de la dueña que le provee de comida y cobijo.

El verbo '*enconicar*' añade el matiz del espejismo a la aporía retórica citada: confluye este verbo con '*conachar*' al continuar incidiendo en el afeminar, o, mejor dicho, en el hacer entrar al Hombre, sobre todo al joven e inexperto, en la «lógica» de la Mujer, pero —apelando de nuevo a la genitalidad de esta última— aporta la idea del fingimiento (o del autoengaño) por parte masculina, de que se está realizando un trabajo serio y fatigoso, cuando en realidad se trata de una tarea de poca importancia, pero a propósito de la cual se ha repetido y acostumbrado a creer a su ejecutor que es muy compleja, dificultosa e insustituible.

Finalmente, tenemos un verbo —utilizado tanto en voz activa como pasiva— con que la Imaginación Matriarcal hace hincapié en que no es solamente la Mujer la que vive recluida en «sus labores». Se trata de '*conar*' o —más usualmente— '*estar conado*'; con ambos se nos insiste en las otras consecuencias perniciosas que se

precipitan sobre el varón al buscar éste la fundamentación de su retórica del Dinamismo y la Actividad en el Reconocimiento genitalista femenino. '*Estar conado*' se aplica a todo objeto molesto, ruin o disfuncional; dando un salto cualitativo más, se aplica a todo objeto que a fuerza de presentar las tres notas antedichas acaba por aparecer embrujado o hechizado. En grado superlativo, con la frase '*estar más conado que o Demo*' se nos sugiere que la contradictoria retórica viril del Dinamismo puede alcanzar su cenit en la «demonización», es decir, en el enredo general, muy en especial, en la situación en la que se falta a las propias promesas de la manera más macbethiana: cumpliéndolas.

No sería difícil continuar ampliando el listado de expresiones recogidas de labios de las mujeres de las sociedades de la Galicia costera, sociedades matriarcales por excelencia, que a pesar de lo discutible del concepto mismo de Matriarcado no dejan de aleccionarnos de lo poco explotado que está su crítico caudal cosmovisivo. En cualquier caso, lo que hemos tratado de poner de relieve por encima de todo es la inviabilidad de un análisis del falo-logocentrismo (o como se le quiera llamar al Poder ontológico masculino), o de una defensa del Feminismo que no sopesa como un presupuesto imprescindible la totalización autocrítica y la búsqueda aporética de sus propias condiciones de posibilidad, jamás seguras o estables.





¿IGUALDAD O DISCRIMINACIÓN? LA MUJER GALLEGA EN LA PRÁCTICA DEPORTIVA

SILVIA CANTALAPIEDRA ÁLVAREZ
SONIA CANTALAPIEDRA ÁLVAREZ

Profesoras E.G.B. Lugo

1. Introducción

El objeto fundamental de esta comunicación es mostrar de una manera breve como ha evolucionado la incorporación de la mujer a la práctica de la actividad física y deportiva.

De este modo, no pretendemos aquí más que reseñar las líneas más importantes de esta incorporación, para ello señalaremos las facetas básicas, de la actividad física, como ésta, ha evolucionado en España y más concretamente en nuestra comunidad autónoma.

Muchas de las opciones y conclusiones expuestas, se apoyarán en las experiencias vividas por nosotras, como deportistas y profesionales en el campo deportivo-educativo.

2. Sexo y deporte

La primera parte del título de esta comunicación: «¿igualdad o discriminación?» puede hacer pensar a algunas personas que se trata de un «discurso feminista»; nada más lejos de nuestra intención. En nuestra opinión unas pistas de atletismo, un polideportivo o una simple pelota, sirven para demostrar que la mujer no es ni superior, ni inferior al hombre; simplemente es diferente y precisamente esta diferencia, es la que va a determinar los distintos resultados y marcas conseguidos por hombres y mujeres que practiquen el mismo deporte. Así por ejemplo: las diferentes distancias en las mismas pruebas de atletismo según sean para la categoría masculina o femenina.

La reciente incorporación femenina a la práctica deportiva hay que entenderla dentro de la cada vez mayor participación de la mujer en la vida pública; a lo que hay que añadir el cambio en el campo educativo sobre la importancia que tiene la formación física, dentro de la formación pedagógica global, que en el caso de la mujer ha sufrido un cambio drástico de orientación, ya que durante mucho tiempo la preparación física femenina tenía como finalidad ayudar a la mujer en su función biológica esencial: la maternidad. Esta concepción que puede parecerse trasnochada, era uno de los principios que guiaba la actuación de la sección femenina española a la que se le encomendó la formación física de las mujeres durante generaciones en nuestro país.

Por suerte, hoy en día nos basamos en principios mucho más objetivos para entender y conducir la enseñanza de la actividad física.

Partimos de las siguientes diferencias entre hombres y mujeres:

2a- Características anatómicas de la mujer en relación al hombre.

- menor talla (12cm.).
- menor peso (7kg.).
- brazos y piernas más cortos.
- menor desarrollo cintura escapular.
- mayor desarrollo cintura pelviana.
- menor tamaño jaula torácica.
- lordosis lumbar más acentuada.
- tendencia del cúbito valgo en el codo.
- menor masa muscular.
- mayor cantidad de grasa.
- mamas grandes.
- mayor superficie corporal.
- abdomen más voluminoso y menos musculado.
- mayor frecuencia en defecto de pies.

2b- Características biológicas de la mujer en relación al hombre.

- más flexibilidad y elasticidad por mayor movilidad articular.
- la fuerza muscular es un tercio inferior.
- respiración más torácica que abdominal.
- pubertad más precoz.
- más transferencia térmica por mayor superficie corporal.
- mayor deuda de O₂ y mayor tiempo de recuperación.
- buena capacidad de coordinación.
- menopausia precoz con relación a la andropausia.
- frecuencia cardíaca máxima 220 —20 años de edad.

2c- Características psicológicas de la mujer en relación al hombre.

- emocionalmente menos estable para la competición deportiva.
- la obediencia al hombre ha sido la conducta ancestral habitual y natural de la mujer.
- repugnancia natural de la mujer por la agresión, lo que la tiende a alejar de la competición.
- deseo ansioso y activo de evitar el éxito.;
- menor capacidad de decisión.;
- menor rapidez de reflejos.

2d- Problemas de salud en atletas femeninas.

Hasta la pubertad no existe diferencia entre niños y niñas en cuanto al esfuerzo deportivo, así se demuestra que la diferenciación sexual determina también una diferencia en el rendimiento, aunque este no es igual para todos los deportes. No debemos enfrentar comparativamente a la mujer con el modelo masculino del deporte, por contra, debemos tener muy presentes las diferencias entre los sexos, que a su vez explican las diferencias entre un mismo deporte practicado por mujeres o por hombres.

Es una idea equivocada que la mujer «es el sexo débil», la vida media de la mujer es mayor que la del hombre.

Aunque en los últimos años las «performances» femeninas sean cada vez más sorprendentes y las marcas se aproximen peligrosamente, el hombre posee ciertas cualidades físicas importantes como son la mayor cantidad de masa muscular, y la mayor rapidez de reflejos, que lo hacen no mejor, pero si

diferente. Aunque la mayor diferencia entre los dos sexos es la capacidad reproductiva de la mujer, que actualmente sociólogos y educadores tienden a llamar «angustia reproductiva», por la excesiva sobrecarga provocada por un lado, por el querer equipararse al hombre y por otro seguir el curso de la humanidad.

Actualmente en todos los países se hacen investigaciones sobre las repercusiones del deporte en la mujer, las más avanzadas son las desarrolladas en los países del Este, como Alemania Oriental, Checoslovaquia y Rusia, en España este tema

fue tratado a fondo por Gómez Sigler, que coincide en sus aportaciones con los autores anteriores, en que el deporte recreativo y educativo es altamente beneficioso para las mujeres, excepto en la alta competición donde la obsesión por lograr una marca o un récord puede ocasionar graves consecuencias, tanto físicas como psicológicas.

Los problemas de salud más comunes relacionados con la práctica deportiva son:

- retraso de la menarquia 1 o más años.
- oligomenorea (no más de 6 ciclos mensuales en un período de doce meses).
- amenorea (no más de dos ciclos).
- cambios hormonales que dificultan la ovulación.

- ausencia de menstruación sobre todo en bailarinas y gimnastas sometidas a duros regímenes alimentarios.
- infertilidad pasajera.
- stress y crisis depresivas por entrenamientos duros y prolongados.
- problemas de embarazo, sobre todo a partir del 6º mes, si se sigue entrenando.
- fracturas de stress de tipo óseo.

3- La mujer en la práctica deportiva

Emancipación y deporte en la mujer son fruto de una causa común, provocada por la tendencia a equipararse con el hombre.

3a- Mujer, historia y educación

Puede decirse que el deporte nació en Grecia. Pero ni en Grecia (excepción de Olimpia donde podían inscribirse las mujeres en carreras de carros), ni en Roma, ni en la Edad Media, ni en el Renacimiento la mujer participó en ninguna actividad deportiva. La danza era el único ejercicio físico que se consideraba propio de la mujer.

Fue con el movimiento feminista inglés, cuando la mujer reclamó un puesto en el deporte; así surgen las primeras tenistas en Inglaterra y más tarde en España las señoritas de la Residencia María de Maetzu, y las muchachas de la Institución libre de enseñanza fueron las pioneras de la emancipación deportiva femenina subiendo con sus esquís a Navacerrada.

Las relaciones de la mujer con el deporte en España siguiendo las etapas señaladas por Jacques André, como propias de la incorporación del deporte en la sociedad son:

- militar: era exclusivamente masculino, se basaba en la preparación para el combate y dependía del Ministerio de la Guerra. Aquí la relación de la mujer es nula.
- científica: tenía unos objetivos higiénicos, se da a finales de la guerra civil, los objetivos para la mujer eran el cuidado del cuerpo y la prevención de enfermedades.
- pedagógica: en esta etapa aparece el término educación física y no «gimnasia», se piensa en el deporte y la competición deportiva como tal tiene lugar entre las décadas de 60 al 70.
- ocio y tiempo libre: este punto lo desarrollaremos en el siguiente apartado.

Según el Decreto de 1941 Franco encomendó el deporte a la Falange, dentro de ella la «sección femenina», se encargaría de la consecución de «la mujer ideal»,

considerando la educación física como un medio para conseguirlo. La educación física se entendía como la forma de inculcar la disciplina y fortaleza moral, nunca como una forma de potenciar las capacidades personales de la mujer, todo ello condicionaba el tipo de actividad física, la gimnasia tenía tendencia neosueca con aportaciones modernas con motivaciones típicas populares específicas de cada zona (folklore).

La Academia de Mandos Isabel la Católica comúnmente conocida como la Almudena, era el centro donde se formaban las profesoras de educación física.

Todos los centros escolares tenían una profesora que además de educación física, enseñaban labores y Formación del Espíritu Nacional. Poco después de la muerte de Franco desaparece la sección femenina y las instituciones deportivas se ocupan tanto de la formación masculina como femenina. También desaparece la

Academia de Mandos y las futuras profesoras pasan a ser formadas en los institutos nacionales de educación física (I.N.E.F.) de carácter mixto y con rango universitario, así, se establece en las escuelas la coeducación o igualdad de derechos ante la educación.

Actualmente las mujeres ya tenemos opción a estudiar en estos institutos pasando unas determinadas pruebas físicas. También podemos especializarnos en el deporte que prefiramos accediendo a cursos de monitores o entrenadores, por otro lado existen becas de estudios para buenas atletas. Todo esto lleva a una posible equiparación en el ámbito profesional del deporte al hombre y a la mujer, aunque sigan existiendo considerables diferencias en la cuantía económica de los premios entre las categorías femeninas y masculinas, en deportes como triatlón (en el que tanto hombres como mujeres deben recorrer los mismos kilómetros) donde una gran diferencia monetaria, llegando incluso a no haber premios para la 1ª clasificada femenina; como es el caso de Bayona puntuable para el campeonato gallego, otro triste caso es que equipos de baloncesto femenino como el Xuncas que lleva varias temporadas en división de honor no accedió a la liga europea por falta de presupuesto. Por otro lado en el campo educativo hasta hace muy poco, aproximadamente 8 años, los libros especializados en materia deportivo-educativa hacían grandes diferencias, así se dan casos en que los objetivos se expresan de la siguiente manera:

Cosas que puede hacer Juanito:

- pisotear.
- morder.
- gritar.
- trepar.

Cosas que puede hacer Lisa:

- tocar la flauta.
- cantar.
- charlar.
- acariciar.

Y es curioso observar los dibujos sobre actividades masculinas y femeninas. Donde no hay actividades mixtas.

Mujer, deporte y competición

En las últimas décadas, el papel de la mujer en el deporte de alta competición ha venido experimentando una considerable evolución, paralela a la de los hombres. Sin embargo, ni los medios de comunicación, ni la sociedad en general dan a este sector el relieve que sí se otorga al mundo masculino.

En la década de los 70 se creía que la causa de los resultados inferiores de las mujeres era el factor psicológico.

En los 80 los estudios feministas analizan un proceso de combinación-subordinación (relaciones de dominio entre los sexos y subordinación en el marco de una sociedad patriarcal).

En los 90 nos planteamos ¿deben seguir las mujeres el modelo de práctica deportiva de los hombres?.

El deporte practicado por mujeres está claramente subrepresentado en los medios de comunicación como periódicos, radio y televisión.

Estudios realizados en medios informativos en Australia contabilizaron durante una semana de 1980, otra de 1984 y otra de 1988 la cobertura de deportes protagonizados por mujeres en los periódicos, el porcentaje apenas varió y no llegó a superar el 2%.

En E.E.U.U. la fundación Amateur de atletismo de los Angeles realizó un estudio similar los espacios dedicados a las mujeres era de un 3.5%, aunque las retransmisiones televisivas alcanzaban un 5%. Esta menor representación de las mujeres deportistas de alto nivel en los «mass media»; tiene múltiples consecuencias.

Según la profesora Ana White, presidenta de la Federación de Mujeres Deportistas del Reino Unido, «no sólo disminuye el status de la mujer como deportista y refuerza la ideología del deporte como un ámbito predominantemente masculino, amén de esconder un modelo de actuación de las mujeres desde que son niñas, sino que también se niega la posibilidad de que los

patrocinadores ganen dinero con las mujeres y desanimen a los organizadores a promocionar eventos deportivos con participación femenina».

Así, las casas comerciales (sponsor) que ven en el deporte una buena vía de publicidad para sus productos, apenas se fijan en las mujeres deportistas, esto hace que inviertan sus presupuestos publicitarios en prácticas deportivas protagonizadas por hombres.

Esto dió lugar al estancamiento que en los últimos años ha experimentado por

ejemplo la liga femenina de baloncesto en España, mientras que la excepción la constituye el tenis, donde las mujeres gozan de un protagonismo inusual, apoyadas por el marcado individualismo de este deporte.

Ana White también dice:»la información sobre deporte masculino subraya especialmente la fuerza, la competitividad y la agresividad, pero esto no concuerda con las nociones de feminidad por lo que cuando una mujer presenta estas tres características, o tan sólo una de ellas, se produce un conflicto en los informadores, que no saben si alabar esas cualidades o censurarlas «piensen, por ejemplo, en la actitud de un informador ante una campeona de culturismo».

Las mujeres deportistas practican deportes tradicionalmente «para hombres» como el rugby. Por el contrario, hay ciertos deportes que exigen que la mujer sea «femenina», como la natación sincronizada, patinaje artístico y la gimnasia. Para los que se necesitan además de flexibilidad, coordinación; fuerza y destreza, un «cuerpo de mujer»; llegando incluso a ser muy importante en estas pruebas algo tan pueril como la apariencia (un buen corte de pelo, o un buen maquillaje).

Para contrarrestar el hecho de que la feminidad a veces sea puesta en tela de juicio se llega a que por ejemplo tenistas de élite u otra clase de atletas salgan en revistas publicitarias con vestidos elegantes, como si de modelos se tratase; (tal es el caso de Mónica Seles).

Otro caso fue el de la atleta ya retirada Teresa Rioné, a la que la mayoría de las veces alababan por su atractivo físico y no por su actuación sobre el tartán.

En otro plano bien diferente situariamos a la velocista Florence Griffith y a la tenista Martina Navratilova, a las que su éxito puede ser interpretado como un gran esfuerzo por unas personas, mientras que otras lo achacaron al uso de esteroides u otras sustancias químicas, llegando a enfatizar su heterosexualidad.

En el caso de Navratilova su condición de mujer «anormal», se ve reforzada por su condición de lesbiana, todo ello le ha ocasionado problemas para encontrar patrocinadores ya que las empresas no quieren ver asociados sus productos a la homosexualidad o el lesbianismo.

Por el contrario la estrella del baloncesto masculino Magic Jonson, del que se sabe padece SIDA se ve apoyado por todo un público a través de los más variados medios de comunicación.

Un investigador británico Richard Gordon analiza la investigación de los problemas de la mujer dentro de las ciencias del deporte (medicina, farmacología, psicología...) y se da cuenta de que sólo es tratado en un 0.1% y de que los escasos estudios sobre el tema se basan en dietas monstruosas que ciertas atletas como las de gimnasia se ven obligadas a secundar y que pueden ocasionarles en su futuro graves consecuencias. También investiga como los premios son desiguales dentro de un mismo deporte (sobre todo a nivel económico).

Si hacemos un poco de historia veremos como evoluciona el papel de la mujer en la práctica deportiva, partiendo de las primeras olimpiadas de la época moderna a partir de 1896, la mujer tuvo un simple papel simbólico en participaciones de tenis-hierba, tiro con arco, golf y natación muy limitada.

En 1925 por mandato del C.O.I. en el Congreso Pedagógico Deportivo celebrado en Praga se aprobó la participación de la mujer en los 100 y 800 metros lisos, en los relevos 4x100, en salto de altura y lanzamiento de disco de 1 kg.

En 1928 en la novena olimpiada celebrada en Amsterdam se organizó la primera prueba atlética de estos juegos, Pierre de Coubertin declaró:» Yo soy personalmente opuesto a la elegibilidad de las mujeres para los juegos. Ha sido adoptado en contra de mi voluntad y las demostraciones femeninas deportivas están aumentando en número».

Esta primera manifestación atlética de las mujeres en Amsterdam, impresionó por batir casi todos los records femeninos hasta entonces.

En la décima olimpiada de los Angeles en 1932, ochenta mujeres representaban a once países y obtuvieron los siguientes resultados con relación a los hombres:

LOS ANGELES 1932

Hombre		Mujer
10.3	100 m. lisos	11.9
40	4x100 relevos	47
1.97	Altura	1.67
	jabalina	
72.71	800 g. hombre	43.58
	600 g. mujer	
	Disco	
49.49	2 K. hombre	40.58
	1 K. mujer	
	Vallas	
14.6	110 m. hombre	11.7
	80 m. mujer	

En la undécima olimpiada de Berlín en 1936 el programa de pruebas atléticas femeninas fue el mismo que el de los Angeles, pero asistieron muchas más competidoras, representando ya a 20 países.

En dichos juegos se acordó excluir de la participación femenina ciertas pruebas

«demasiado fuertes», como las carreras de larga y media distancia, saltos de altura y triple salto.

En la decimocuarta olimpiada celebrada en Londres en 1948 se amplía el calendario de pruebas atléticas para la mujer y concurren 207 mujeres representantes de 27 países.

En Helsinki en 1952 la edad media de las mujeres olímpistas era de 27 años.

En México la edad media era de 17 años, en Munich alrededor del 40% de las gimnastas tenían menos de 18 años. Si comparamos los resultados obtenidos en las diferentes olimpiadas, entre la relación hombre-mujer; nos encontramos que algunos records femeninos son mejores que los masculinos, al comienzo de este siglo el avance es más llamativo en natación y atletismo.

CAMPEONATOS MUNDIALES DE ROMA 87

Prueba	Hombres		Mujeres	
100m.	Ben Johnson	9.83	10.90	Silke Gladisch
100m.x200m.	Calvin Smith	20.16	21.74	Silke Gladisch
200m.x400m.	T. Schoenlebe	44.33	49.38	Olga Bryzgina
400m.x800m.	Billy Konchellah	1.43.06	1.55.26	Sigrun Wodars
800m.x1500m.	Ahdi Bile	3.36.80	3.58.56	Tatiana Samolenco
1500m.x10000m.	Paul Kipkoech	27.38.63	31.05.85	Ingrid Kristiansen
10000m.				
110m.v.	Gred Foster	13.21	12.34	Ginka Zagorcheva
100m.x400m.v.	Edwin Moses	47.46	53.62	Sabine Busch
400m.4x100m.	USA	2.11.48	2.18.63	RDA
4x100m.	USA	2.57.29	3.18.63	RDA
Marathón	D. Wakihuru	2.11.48	2.25.17	Rosa Mata
S. Altura	Patrick Sjolberj	2.38	2 .09	Stefka Kostadinova
S. Longit.	Carl Lewis	8.67	7.36	Jackie Joyner

RECORDS Y CAMPEONES

Prueba	Hombres		Mujeres	
100m.	Ben Johnson(CAN)	9.83	10.76	Ashford(USA)
100m.x200m.	Mennea(Ita)	19.72	21.17	Roch y Dreschler(RDA)
200m.x400m.	Evans(USA)	43.86	53.28	Kratochvilova

800m.x800m.	Coe(GB)	1.41.73	1.53.28	Kratochvilova
800m.x1500m.	Aouita(Mar)	3.29.46	3.52.47	Kazankita(URSS)
1500m.x5000m.	Aouita(Mar)	12.58.39	8.22.52	Kazankina(URSS)
3000m.x10000m.	Mamede(Por)	27.13.81	30.13.74	Kristiansen(Nor)
10000m.x110m.v.	Nehemiah(USA)	12.93	12.96	Donkova(Bul)
100m.v.x400m.v.	Moses(USA)	47.02	53.24	Busch(RDA)
3000m.obstac.	Ronop(Ken)	8.05.04		
Altura	Sjoeberg(Sue)	2.42	2.08	Kostadinova(Bul)
Longitud	Beamon(USA)	8.90	7.45	Dreschler(RDA)
Pértiga	Bubka(USA)	6.03		
Triple	Banks(USA)	17.97		
Peso	Andrei(Ita)	22.91	22.63	Lissovskaja(URRS)
Disco	Schult(RDA)	74.08	74.56	Silhava(Che)
Jabalina	Zelezny(Che)	87.66	77.80	Felke(RDA)
Martillo	Sedykh(URSS)	86.74		
4x100m.	USA	37.83	41.73	RDA
4x100m.	USA	2.56.16	3.15.92	RDA
20Km.Marcha	Noack(RDA)	1-19-12		
Decatlón	Thompson(GH)	8847	7161	Joyner(USA)
Heplatlón			44.32	Krhhistov(URSS)
10Km.March				
50Km.Marcha	Weigel(RDA)	3.38.17		
Marathón	Lopes(Por)	2.07.12	2.21.06	Kristiansen(Nor)

Esta mejora del rendimiento deportivo femenino se debe al entrenamiento más intenso, la mejora en los métodos utilizados, la mayor dedicación, el perfeccionamiento técnico y a la mejora de las instalaciones.

Si en la escuela y en la vida se sometiera a la mujer a un trabajo muscular más intenso y constante, se verificarían lentamente, a través de los años, destacadas modificaciones orgánicas anatómo-funcionales y la separación entre los rendimientos del hombre y la mujer, se irían estrechando las diferencias existentes. Actualmente el 70% de las mujeres jóvenes practican alguna actividad deportiva, incluso mujeres casadas y embarazadas.

Datos que tenemos de las distintas federaciones deportivas ponen de relieve la participación femenina de manera aproximada:

- federaciones con más del 50% de licencias femeninas: gimnasia 73%.
- federaciones entre el 40%-50%: voleibol, y deportes de invierno.
- entre el 20% y el 40%: atletismo, baloncesto, balonmano, surf, hípica, hockey, patinaje, montañismo, vela, tiro con arco.
- entre el 10% y el 20%: actividades subacuáticas, beisbol, judo, karate, piragüismo y deportes de minusválidos.
- entre el 0.1% y el 10%: actividades aéreas, ajedrez, ciclismo, remo, penthalon, triatlón, fútbol y rugby.
- federaciones sin licencias: boxeo.

3c- Mujer, ocio y tiempo libre

A partir de la crisis del 70, se buscan otras formas de vida relacionadas con el ocio y el tiempo libre, las mujeres afectadas por el paro buscan un lugar en las actividades físicas.

Las amas de casa constituyen algo más de la cuarta parte de la actual población española; el 87% de estas amas de casa dicen no practicar deporte por falta de tiempo principalmente, ya que se pasan el día haciendo las labores de casa y atendiendo a los hijos.

Hoy en día la actividad física se organiza de la siguiente manera y a grandes rasgos:

- desde los 3 años la niña tiene contacto con la actividad física gracias a la escolarización hasta los 17 aproximadamente.
- a partir de esa edad y hasta aproximadamente los 50, sobre todo en las zonas urbanas, las mujeres acuden a gimnasios, van a clases de gimnasia de mantenimiento, gimnasia pasiva, aerobio, clases de baile, o juegan en equipos federados; (hasta aproximadamente los 30).

Son casos excepcionales las mujeres que hacen alguna actividad física hasta alrededor de los 75 años.

El estado civil se asocia con la edad, las amas de casa viudas son normalmente mayores de 75 años y esto se refleja en su ausencia de las prácticas deportivas. Las amas de casa solteras suelen ser jóvenes y para ellas es normal la práctica deportiva. Las amas de casa casadas y las separadas son el grupo más irregular y variable, tienen estilos de vida muy diferentes.

Los factores que más influyen en la práctica deportiva femenina son:

- el disponer de tiempo libre.
- el poder disponer de equipos deportivos.
- tener acceso a instalaciones apropiadas.

Todos estos factores conllevan un gran gasto económico y hacen que sólo una pequeña porción social tenga acceso a determinadas prácticas deportivas, porque a la compra de material, hay que añadir gastos de transporte y gastos de instalaciones, cara a la cual la mujer del medio rural aún está más desfavorecida.

Actualmente las instituciones deportivas y políticas intentan llegar a todo el público con campañas como «deporte para todos», aunque llevará mucho tiempo concienciar a la sociedad de que la mujer puede y debe hacer deporte a todos los niveles.

Pero aunque nuestra pregunta sobre la existencia de la posible igualdad o discriminación perdurará no sabemos cuántos años, iremos salvando obstáculos y pasando el relevo a las próximas generaciones, como dice Matt Man «no hay motivo para creer que las mujeres alguna vez no puedan realizar las mismas marcas que los hombres».

4. Situación del deporte femenino en Galicia

Con la reciente creación del I.N.E.F. de La Coruña, la mujer ha podido acceder a especializarse en actividades físicas y deportivas, y ser una profesional incluso se han formado equipos femeninos federados de rugby, voleibol, baloncesto, etc.

Las deportistas gallegas más representativas a nivel individual son:

Atletismo:

Estela Estevez: Club Celta de Vigo, plusmarquista española de 3000 m.

Julia Vaquero: coruñesa, Club Celta de Vigo, actual líder del campeonato gallego de cross y que ya representó a nuestro país en el campeonato del mundo.

Angeles Barreiro: (lanzadora de disco), Club Santiveri, coruñesa, es componente de la selección al igual que las dos anteriores.

Natación:

Carmen Marchena, viguesa, plusmarquista española de 200m. espalda.

Tenis:

Janet y Nikoska Souto, viguesas, actualmente están situadas entre las 15 mejores tenistas de España.

Judo:

Pier Veira y Alejandra de Bernardo tienen una gran cantidad de títulos regionales y nacionales, además ambas formaron parte del equipo Nacional y en la actualidad son trencillas.

A nivel colectivo algunos de los equipos gallegos femeninos que se encuentran en las máximas divisiones Nacionales son:

Baloncesto:

Magefesa Xuncas Lugo, Autopistas La Coruña y Xeros Vigo.

Tenis de mesa:

En Primera División está el Ripollet Narón.

Atletismo:

Celta de Vigo, Santiveri de La Coruña.

Bibliografía

- Barrallo Villar, G., *Sexo y deporte*, Bilbao: Desclee de Brovwer.
- Borregero, C., (edt.) *La mujer española: de la tradición a la modernidad (1960-1980)*, Madrid, Tecnas, 1986.
- Botella Llusia, "La mujer y el deporte", en *Noticias Médicas*, 6 de marzo de 1969.
- Castilla del Pino, C., *Cuatro ensayos sobre la mujer*, Madrid, Alianza, 1972.
- Gallego Mendez, M.T., *Mujer, Falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983.
- L. de F. *Mujeres de España. Temas Españoles*; 74ff. Madrid, Publicaciones Españolas, 1963.
- López, J., "La mujer en el deporte" en *Previsión Sanitaria Nacional*, nº 69, enero 1992, p. 30-33.
- Kirk, R. F., "Problemas de salud en atletas femeninas" en *Tiempos médicos*, nº 413, mayo 1990, p. 7-20.
- Marias, J., *La mujer en el siglo XX*, Madrid, Alianza 1981.
- Mujer y deporte*, Madrid,; Ministerio de Cultura, 1987.
- Programas renovados en E.G.B., "Educación física", En *Vida escolar*, nº 212, mayo-junio 1981.



NIVEIS FORMATIVOS E ESPECIALIDADES DAS MULLERES NA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO E OS PERFIS PROFE- SIONAIS DA DEMANDA DO MERCADO DO TRABALLO

MARGARIDA QUEIPO FERNÁNDEZ

Asociación de Mulleres Xóvenes

Nesta comunicación tratarei de explicar brevemente o por que e como do estudio que desde a ASOCIACIÓN MULLERES XOVES estamos a facer e que teremos rematado en breve prazo.

Este estudio vai na procura de analizar a adecuación-inadecuación entre os niveis formativos e especialidades das mulleres na Universidade de Santiago, abarcando o distrito de Lugo e os perfís profesionais da demanda do mercado de traballo na actualidade e a súa posíbel ordenación futura.

Así os OBXECTIVOS do estudio son:

- Coñecer o perfil da demanda de traballo e a maior ou menor correspondencia coa oferta.
- Coñecer as actitudes dos empresarios cara ás mulleres, como traballadoras ou potencialmente traballadoras.
- Analisar como aparece reflexada a demanda de traballo na prensa e ver se manifesta actitudes discriminatorias ou, pola contra, igualitarias entre os sexos.

Interésanos ademais coñecer a través das estudantes universitarias o grao de información, como obtiveron esta información e os motivos e decisión última sobre os estudos que están a realizar, coa finalidade de averiguar a influencia dos diferentes axentes de socialización nese proceso de decisión. E tamén saber das expectativas sobre o seu futuro e as diferencias e similitudes (desde un punto de vista subxectivo) que elas atopan na elección dos estudos dos seus compañeiros.

Hipóteses

A pesar de que na actualidade na Universidade e, en concreto nas Universidades Galegas, a muller representa máis do 50% do alumnado, está infrarepresentada nos estudos medios e superiores de carácter técnico, por exemplo nas Enxeñarías, carreiras que á súa vez, son as que teñen unha maior perspectiva de futuro e de maior status social.

Todas e todos sabemos o importante papel que xogou e xoga a muller no aspecto social e na actividade doméstica e, ao mesmo tempo o obstáculo que isto supón para avanzar nas accións positivas de cara a superar todas as desigualdades existentes. Mais o punto base para a diferenciación que se dá entre os sexos á hora da elección dos estudos é a influencia do propio proceso de socialización, e no que os roles masculino e feminino atópanse fortemente especificados. Polo tanto, diferenciados.

A escola como axente de socialización está a reproducir a división dos roles da sociedade, a pesar da igualdade do sistema educativo e dos avances que neste senso se deron nos últimos anos.

Non obstante, a /as diferencia/as na elección dos estudos son percibidas pola maioría das mulleres como «naturais», é dicir, sen que manifesten consciencia algunha desa discriminación de feito.

Metodoloxía do estudio

O punto de partida é a análise das estatísticas de diversos organismos, tanto a nivel da C.E.E. (Eurostat,...), a nivel estatal (datos do I.N.E., M.E.C., Instituto da Muller, E.P.A,...), a nivel da nosa Comunidade Autónoma (I.G.E., C.O.I.E., Universidade, Xunta,...), todas elas referidas a emprego e educación, coa finalidade de coñecer a realidade e evolución do mercado de traballo, e así detectar as necesidades actuais e futuras de formación, e, por suposto, o perfil demandado.

Pero todo iso non é suficiente, polo que nós puxémonos en contacto con empresarios/as dos distintos sectores e entrevistámoslos, para indagar sobre a súa actitude cara á muller no mundo do traballo, a súa adecuación á nova tecnoloxía, etc.

Por outra banda, para profundizar nos diversos aspectos das mulleres universitarias, plantexámonos a realización dun inquérito mediante entrevista persoal a máis de 600 universitarias e postgraduadas, distribuídas proporcionalmente por niveis académicos, elixidas aleatoriamente, empregando o procedemento de «muestreo por cuotas», cunha marxe de error inferior ó 4% e, cun nivel de confianza do 95.5%.

Contamos xa coas táboas correspondentes a cada pregunta, tanto en valores absolutos como relativos, e, procedimos ao cruce das variábeis independentes coas respostas que deron as persoas encuestadas.

Variábeis independentes: idade, estado civil, clase social, número de irmáns, ocupación do pai, ocupación da nai, habitat de procedencia, nivel de estudos da nai, nivel de estudos do pai, etc.

Conclusiones

A análise dos resultados estase a facer na actualidade mais, a continuación, cito algún que parece ter importancia de cara a adoptar medidas e accións positivas no futuro.

- * Ante a pregunta de se crian ou non ter suficiente información para elixir a carreira que están a facer na actualidade, o 75% das mulleres dixeron estar pouco ou nada informadas. Disto dedúcese que algo está errado no proceso educativo, ou que simplemente non existe, e que é a orientación e, sobre todo, a información; ademais os/as poucos/cas que a recibiron, obtiveron porque elas/es a solicitaron, ben no propio colexio ou instituto (en primeiro lugar), ou de amigos ou coñecidos (nun segundo termo), despois virían os que a solicitaron da propia Universidade ou Escola (nun terceiro lugar).
- * A respecto do habitat de procedencia, a maioría das preguntadas, proceden de núcleos de poboación grandes, sobre todo entre 100.000 e 50.000 habitantes, e só un 1%, pertencen a núcleos con menos de 2.000 habitantes, de tal xeito que as mulleres de pequenas poboacións ou pequenos núcleos teñen moi difícil o acceso a unha formación media ou superior, polo tanto sempre acabarán dedicándose a tarefas eminentemente tradicionais ou o máis seguro é que opten polo casamento para poder fuxir da situación na que se atopan.
- * Ante a pregunta, quen ou que influiu na elección da túa carreira, a maior porcentaxe delas, perto do 70%, contestaron que sempre lles gustou esa carreira, ou por exercer unha profesión que lles gusta; con isto apreciase claramente a mediatización do proceso de socialización e do propio sistema educativo á hora da elección da carreira. Poucas delas se inclinan polas boas saídas profesionais que lles ofrecen os citados estudos.
- * Por outra banda, cando se lles pregunta ¿que cres que inflúe no home á hora da elección?, case un 50% das mulleres responderon que as boas saídas profesionais, polo tanto según as propias universitarias, os homes preocupáanse máis das saídas laborais ou elixen os seus estudos en función destas. A isto se pode engadir que, perto do 40% afirman que lles gusta a carreira que fan pero polo momento non se plantexan nada con respecto ao futuro profesional; un 22,79% din que a carreira lles proporciona unha boa formación, e tan só un 19,74% elixiron tal carreira porque lles proporciona mellores saídas profesionais.
- * Atopamos certas contradicións en algunhas respostas, como por exemplo, cando se

lles plantexou a visión que tiñan sobre as saídas profesionais que ten a carreira que están a facer, así un 60% din que si ten boas saídas e un 40% din que non. Por outra banda cando se lles pregunta se os homes atopan traballo máis facilmente que a muller, un 60% din que non e un 40% din que si o atopan con maior facilidade. Polo tanto, a muller universitaria cre que vai ter boas saídas á hora de acceder ao mundo laboral, polo menos millores que o home, mais, ao mesmo tempo, non fan a súa elección en función das boas saídas, e, maioritariamente, elixen carreiras de letras. Ante isto podémonos preguntar ¿está a muller suficientemente informada sobre cales son hoxe en día os estudos ou a formación que facilita o acceso ao mundo laboral?

- * Debemos destacar tamen aquí que o 90% das mulleres elixen como prioritario que o traballo que vaian desenvolver estexa relacionado coa carreira que estudaron ou estudian, e aquí podemos preguntarlles ¿teñen boas saídas profesionais as carreiras que maioritariamente elixen as mulleres? Tamén hai que salientar que o 50% desexan compaxinar a súa formación posterior, unha vez rematados os actuais estudos co traballo, e, ao mesmo tempo, débese reflexar que perto do 66% senten a necesidade de formación posterior, ante o que cabería plantexarse, ¿preparan suficientemente os estudos medios e superiores para integrarse no mundo laboral?
- * O que si ten a muller bastante claro é que os homes realizan a elección dos estudos, sobre todo os técnicos, debido ao tipo de orientación que recibiron ou están a recibir no sistema educativo, xa que máis do 50% das enquisadas o deixaron patente. ¿Que é o que está a pasar?, ¿séguese transmitindo unha educación sexista dentro do marco educativo?, ¿impos na procura de acadar unha coeducación ou non?
- * Por outro lado, e despois de todo o reflexado anteriormente, dicer que o 75% opinan que a Universidade contribúe á igualdade, mais a pesar disto, a muller sempre ten que estar a demostrar a súa valía.
- * Como xa se comentou noutro parágrafo, o 60% das enquisadas cren que os estudos que realizan teñen boas saídas profesionais. Ao mesmo tempo, prevén que o acceso ao mercado de traballo vai ser difícil ou moi difícil, (o 90% da mostra), e para paliar isto as medidas que se empregarían, tanto para atopar emprego como para melloralo, tradúcense, en primeiro lugar, preparar oposicións; en segundo termo, enviar curriculums, e , como últimas alternativas, anunciarse na prensa ou crear unha empresa ou algo semellante. Con isto cremos que queda claro o pouco espírito emprendedor que demostramos as mulleres ou o pouco que nos gusta o risco.
- * Malia todo isto, o noso elevado nivel de instrución, (en moitos casos maior que o do home, pois así o demostran moitas estatísticas) lévanos a ser incluso forza de traballo competitiva coa masculina.

En pouco tempo este estudio estará completo e a disposición de todas que estexan interesadas no seu coñecemento.

LA MUJER EN LAS ETNIAS MARGINALES. GITANAS

FERNANDO MOURENZA FERNÁNDEZ

Educador Social. Lugo

Minorías étnicas marginales

El término “minoría” suele aplicársele a la comunidad de personas que configuran un conjunto diferenciado minoritario y que, además, se contrapone a otro numéricamente mayor denominado mayoría. En este punto, el término resulta siempre relacional puesto que se contextualiza, comprende y explica en contrastante contraposición con otros grupos y por ello, su dinámica, procesos, situaciones y significación sólo se puede entender en referencia y contraste con otras agrupaciones, particularmente la mayoritaria conocida como sociedad dominante.

Se habla de grupos étnicos (del griego ethnos=pueblo) como una agrupación de personas con lazos comunes de nacionalidad, cultura, raza o tradición histórica. A todo ello, cabe añadir una connotación substantiva que distingue al término, de la simple significación numérica de “minoría” o de la singularidad cultural de grupo “étnico”. Esta connotación es la relación asimétrica de poder que posee frente a la sociedad dominante.

Si por marginal entendemos al grupo social minoritario que se “aparta” o que “está fuera” de los cánones sociales mayoritarios y por “etnia” una cultura determinada propia, a su vez, de una determinada raza, podemos completar diciendo que “etnia marginal” es el nombre recibido por aquellos grupos culturales con incapacidad de autodefinición que, además, presentan una clara dependencia, a todos los niveles, de otra cultura considerada como superior.

Por tanto, y en base a lo mencionado, ser un individuo perteneciente a estas minorías marginales y por tanto, un marginado, lleva implícita la pérdida de los propios y autóctonos valores culturales en favor de otros ajenos a los mismos y que en buena medida y la mayoría de las veces vienen impuestos por una sociedad xenófoba en la cual se hacen prevalecer unos criterios —casi siempre impuestas y, por

lo tanto, poco democráticas— bien distintos a la realidad existente y por ello, incluso a la propia realidad del marginado en el seno de su cultura marginal.

Una vez esbozados superficialmente estos conceptos, podemos, a continuación, concretar que la gitana es una cultura marginal y, a la vez, automarginal sin poder especificar en este punto el porcentaje de una u otra característica como definitoria de la realidad actual en la que se halla inmersa esta cultura, raza, etnia...

Pero además, con estas perspectivas y teniendo en cuenta la máxima que define, en esencia, la realidad de este pueblo: “La patria, el mundo y la libertad, la bandera”; cabe el añadir otro calificativo sin el cual se entendería sólo en parte, su cultura: bohemia. Así pues, y sin ánimo de generalizar o estructurar, se podría definir a la etnia gitana como errante y sin domicilio propio y/o fijo cuyo origen parece establecido en la cultura egipcia de procedencia nord-indú y que, con posterioridad y dependiendo del país de asentamiento, ha recibido y recibe distintas denominaciones. De este modo, en España son los GITANOS —antiguamente llamados EGIPCIANOS y/o BOHEMIOS— en Francia EGIPTIENS o ROMANIENS indistintamente. En la Gran Bretaña, GIPSYES, JINKENS o TINKLERS, en Grecia e Italia, ZINGAROS o ZINGANOS, etc. Cabría resaltar en este punto, que ellos mismos y entre sí, adoptan el nombre de rom (= nombre pequeño) del que, por derivación se obtuvo la palabra ROMANÍ o ROMANÓ que aluda a su lengua conocida también como CALÓ.

Racismo y discriminación

La situación de pobreza y necesidad, los barrios y viviendas en que habita este colectivo, sus recursos, su vestimenta, su desconocimiento de los procesos administrativos y jurídicos del sistema social, su bajo nivel escolar y otros aspectos, discriminan y marginan a esta etnia.

Son gitanos, hijos de gitanos y nietos de gitanos, distintos de los payos que ostentan el poder y la riqueza, los dueños de la situación en la que ellos han de sobrevivir pidiendo, unas veces, engañando otras, adaptándose —o mejor, debemos decir “integrándose”— por que no queda más remedio y eso sí, sin una idea clara de su identificación gitana como pueblo, se sienten —quizá por que lo están— discriminados en la adquisición de vivienda, en la consecución de trabajo y, en suma, en todo lo que al campo de la vida social se haga referencia. En este sentido, lamentablemente, todavía se oye decir: “cuando nos ven parece como si vieses a un bicho”, “la casa no te la alquilan si eres gitano”, “en las empresas no hay gitanos porque dicen que los robamos”, “el racismo es una idiotez”, etc, etc.

La marginación a la que, en cierto modo, ellos mismos reducen su “desnivel de vida” en comparación con el nivel de vida de la sociedad paya, no aparece condicionada a razones histórico-radicales, sino más bien a razones actuales y situacionales: su pobreza, sus medios de vida, su desconocimiento del sistema payo, las conductas

desordenadas de algunos gitanos, el acuciante problema del tráfico de droga y la marginación-convivencia.

La mujer gitana

Pero, si la etnia en sí sufre un verdadero proceso de discriminación, el colofón más alto de la misma revierte en la persona de la mujer gitana para la cual, si cabe, la discriminación es, todavía, mayor.

En el grupo gitano jamás afloran los problemas de la mujer a la que apenas se cita y una vez que se les pregunta por ello, la impresión captada es que, la mujer gitana, vive en su casa ocupada en las labores de la misma y sus hijos en paz y tranquilidad.

No resulta fácil, por otra parte, la obtención de información por parte de las gitanas —menos, aún, cuando el demandante es un payo— pues son muy pocas las ocasiones de contacto y sobre todo, sin la presencia de familiares con ellas, se sienten desprotegidas y por ello no colaboran al respecto. Si son entrevistadas en la casa y el marido está presente, es un segundo plano. No resulta fácil conocer el mundo personal y vivencial de la mujer gitana.

Desde los doce o trece años hasta el día de su muerte, la mujer gitana, viene a ser el más alto exponente y el más claro indicativo de la marginación social que, aún dentro de su propia etnia, le toca vivir. Se podría decir que se trata de la cuidadora y protectora del entorno-núcleo familiar, la esposa fiel y obediente, la amante, la madre de los hijos, el ama de casa y aportadora del sustento diario y como no, un objeto más e imprescindible para la casa. Elementos estos pictóricos a los ojos de nuestra sociedad paya y, sin embargo, muy válidos a la cultura gitana y sólo por este motivo, dignos del mayor de nuestros respetos y nuestra admiración¹.

Bien se puede decir que la gitana, hoy día, sufre dos tipos de marginación, por una parte, la de pertenecer al colectivo gitano y por otra, la de ser mujer en el mismo.

En este punto, conviene señalar que la gitana casada goza de menos autonomía y menos poder decisorio y económico que su marido. El gitano puede salir a cualquier hora y entrar en todos aquellos locales públicos que desee, no así la mujer a la que únicamente le está reservado el derecho de salir para hacer la compra o para trabajar. Por lo general, el dinero y la administración suelen reservársele al marido, no teniendo la esposa conocimiento del dinero ingresado o gastado en la vivienda. Los hombres tienen más derechos y la mujer, que lo único que tiene son obligaciones, ha de supeditarse en todo a su marido. Esta sujeción llega a extremos insospechados, de modo tal que un cuñado —dado el caso— tiene autoridad y derecho a pegar a una

1 Entiéndase en el sentido de “sorprendente”, “que llama nuestra atención”.

mujer por el sólo hecho de ser hombre. Por otra parte, para esta cultura no está bien visto que sea la mujer quien organice y disponga en la casa. Los varones de la familia son la autoridad y, en algunos casos, constituyen verdaderos consejos decisorios en los que las mujeres no tienen ni voz ni voto. Muchas jóvenes entre doce o trece años son obligadas, por decisión paterna, a dejar la escuela, decisión irrevocable e indiscutible que la esposa ha de acatar sin más.

Por lo general defienden la educación gitana de sus hijos y, sobre todo, la de sus hijas puesto que, si bien admiten cambios en algunas costumbres como el vestir, maquillarse, etc, en otras se muestran defensores de sus tradiciones más arraigadas. Así, por ejemplo, jamás ha de perderse la virginidad como esencial valor de la mujer gitana antes de casarse. En este sentido, la educación de los hijos es diferente según el sexo y busca en las hijas su salvaguarda de tal modo que, por ejemplo, el hecho de ser madre soltera es considerado la mayor desgracia que le puede sobrevenir a una familia.

Ser viuda, por ejemplo, más que un estado civil, viene a ser una profesión; la viuda ejerce de viuda y toda su actividad va orientada a manifestar lo que es. Viene a ser como una especie de muerte civil; se refugia en su casa, se aísla de toda la vida social, guarda el más riguroso de los lutos posibles, no puede escuchar música, ver la televisión, asistir a reuniones e incluso los que entran en contacto con ella por el motivo que sea, deberán guardar las mismas pautas de conducta. En este sentido, se considera falta grave el hecho de conectar un aparato de radio próximo a la casa de la viuda que pueda ser oído por ella. El dolor de la viuda no es algo fingido, no participa en los actos sociales porque desea estar sólo, llorando su pena, viviendo en el recuerdo de su difunto marido durante el resto de sus días.

Resulta impresionante el constatar el grado de sencillez y resignación de la mujer gitana al describir con serenidad su difícil situación, resignada como si su suerte fuera esa y no hubiese otra alternativa. Gitanos al igual que sus antepasados y ello, es suficiente.

La propia gitana relata su difícil condición como mujer y como gitana —pobreza, vivienda que no reúne los requisitos mínimos de habitabilidad, ausencia de dinero seguro, elevado número de hijos y nietos, etc—, pero sin sobresaltos, sin el mínimo asomo de rebelión o expresión alguna reivindicativa. Sin embargo, este hecho no implica la inexistencia de elementos de cambio en dimensiones muy relacionadas con su condición femenina. Así por ejemplo, la joven gitana se casa con más edad que antaño, hecho que se valora positivamente por la raza y aún más, por la mujer gitana desde su propia perspectiva. Algo similar ocurre con el número de hijos, número que en la actualidad se tiende a delimitar en conformidad con el marido. Es por estos, y algunos otros motivos, por lo que parece estar fraguándose un cambio sustancial hacia la apertura y quizá, también, hacia la equidad de derechos entre hombre y mujer en el seno de esta etnia.

Como epitafio a esta breve reseña de la cultura e inquietudes de la mujer gitana añadiré los escritos de dos chicos gitanos. Jeremías, soltero, el mayor de los hombres de la casa e hijo de una viuda y Ángeles, viuda y con dos hijos y además nuera del patriarca. Ambos se han dignado a prestarme su valiosa colaboración. Los textos son los siguientes:

La mujer gitana podemos decir que es muy diferente a las demás mujeres.

Por ejemplo una niña gitana 5-10 años ya sabe lo malo o bueno. También es responsable de su casa para hacer los trabajos que tenga que hacer en su casa.

Una niña de una edad como nombramos antes, ya sabe cantar, bailar y a veces mejor que las mujeres mayores porque cuando ya nacen con un arte cada una.

Las gitanas son más fuertes que las demás mujeres. Por ejemplo por el frío son más duras más resistentes.

Una mujer cuando es moza ya tiene que ser muy distinta que era antes ya no es una niña de 5-10 años.

Tiene que pensar que tiene derecho de hacer de madre en muchas ocasiones y lo saben hacer muy bien.

El hacer la cama, preparar las camas de vestir a sus hermanos de preparar la casa como dios manda.

Una cosa ya sabe, que tienen que ir Virgenes al casamiento eso ya lo saben. Pues puede haber mucho lío entonces se lo piensa muy bien antes de hacer una locura porque, es una locura hacer una cosa así para una moza. Si una mujer gitana quiere a un gitano lo primero se compromete un cierto tiempo según ellos, lo que quiera. Si los padres de ellos no quieren que sean novios entonces ellos en un momento determinado piensan y hacen una locura, se escapan y están más o menos 2 días más o menos para que sepan el padre de que su hija, que su novio se ha acostado con ella ya por supuesto no es virgen.

Entonces, ya no tiene más remedio que dar a su hija aunque él no quiera pues ella es su mujer como dios manda...

(Jeremías C. R.)

La mujer gitana está sumitada a su marido, porque es ley gitana y trabajan más que los hombres y las mayorías de ellas tienen que mantener la casa de familia ocuparse de buscar la comida. Acercar los trabajos que tienen que hacer los hombres pero lo hacen las mujeres cortar leña siringañan los hombres a las mujeres las mujeres se tienen que callar y no contradecirles aunque lleven la razón las mujeres. Si un hombre fallece y está casado la mujer no se puede casar con otro hombre y tiene que estar bajo las órdenes de los suegros de la mujer que se queda viuda depende de ellos.

(Ángeles M. J.)

Bibliografía

Barrov, G, *The zingaly alcount of the gipsyes of Spain*, Londres, 1908.

Barth, F., *Los grupos étnicos y sus fronteras*, F.C.E., México, 1976.

Calvo Buezas, T., *España racista. Voces payas sobre los gitanos*, Barcelona, 1990.

Liegeois, J. P., *Tziganes et voyageurs*, Consejo de Europa, Strasbourg, 1985.

San Román, T., *Vecinos gitanos*, Alcal, Madrid, 1976.



“ÉRASE QUE SE ERA... LA MUJER”

M^a DEL MILAGRO LÓPEZ AYALA

Colegio Fingoy. Lugo

Esta comunicación recoge mi experiencia de quince años en una escuela infantil.

Nosotros teníamos una hora mágica; a veces, hasta con un poco de misterio. Era a las tres de la tarde, justo después de comer (¡qué poco romántica y mágica! ¿verdad?). Pues era nuestra hora, la del cuento.

Los niños llegaban del recreo o de actividades, se sentaban y esperaban a que yo llegase para empezar la historia.

Durante los primeros tiempos del curso, los cuentos siempre eran muy repetitivos: *Blancanieves*, *La Cenicienta*, *Caperucita*, *La Bella Durmiente*... Poco a poco, a lo largo del curso, íbamos introduciendo otros cuentos más largos de diferente temática, no solamente los maravillosos; sin embargo, de vez en cuando, siempre volvíamos a aquéllos.

Tras varios años me pregunté ¿por qué tanto apego a estas historias?; ¿qué tenían de mágicas?; ¿qué le decían a los niños?; ¿qué les transmitían?; ¿por qué eran tan queridas por ellos?

La primera pregunta que me hice fue: ¿quién narra los cuentos?. Normalmente, a los niños pequeños, las mujeres, tanto en casa como en la escuela. Así que somos nosotras las que estamos transmitiendo ideas y valores a los niños/niñas a través de estos relatos.

Me pregunto si nos damos cuenta de que relatamos muchas historias donde la niña/mujer interviene. Y ¿cómo interviene?

Cuando es niña o adolescente aparece como protagonista o co-protagonista de desgracias. Eso sí, sin poder discurrir para poder cambiar su destino. Eso le vendrá siempre de la mano del hombre (héroe, algún familiar, etc...).

Cuando la protagonista femenina es adulta, el papel que nos adjudican no es mucho más favorecedor; más bien somos un dechado de maldades:

“Bruja”. Pero no en el sentido de mujer sabia que conoce cantidad de remedios y cura por medio de plantas y ungüentos, sino en el peor sentido de la palabra: acumuladora de todo tipo de desgracias habidas y por haber.

“Madrastra”. Mujer vanidosa que todo lo cifra en su belleza, en la posesión de bienes o riquezas (léase aquí: ropas, joyas, carrozas, castillos,...). Bueno, lo que llamaríamos ahora “la que tiene un buen look”.

El “Hada” es la única que se salva un poco en su papel. Transforma lo malo en bueno y aparece en el momento oportuno para cambiar hacia positivo la vida de las personas.

Hasta ahora hemos dado una pequeña pasada, pero ya llega, ¿verdad?. Ni la inteligencia, ni el valor, ni la generosidad, ni la integridad, etc., etc., aparecen por ninguna parte.

Repito, en la primera infancia somos nosotras las que estamos transmitiendo todo esto. Nosotras somos las narradoras.

El hombre/mujer cuenta lo que ha vivido, lo que ha presenciado, lo que le han contado, o lo que ha soñado. Y, algunas veces, lo más imaginativos, una mezcla de todo ello.

Con niños pequeños contamos lo que nos han contado, sobre todo la madre, abuela, tía,... Y después contamos lo que hemos leído.

Contemos lo que contemos, unas veces consciente y otras inconscientemente, estamos tomando substancia para nuestro cuento de otro subterráneo y del que todos bebimos desde temprana edad: el de la literatura oral transmitida de generación en generación y que está en la propia alma del hombre.

En el largo caminar de nuestra historia, el cuento popular, maravilloso, irá sufriendo un buen número de alteraciones y añadidos. Así se explican las versiones que han llegado a nosotros y que reproducen usos y costumbres feudales. Toda una galería de caballeros, reyes, magos, princesas... desfilan en los relatos.

Buena parte de estos cuentos se puede decir que se mueven en dos coordenadas que casi siempre se entrecruzan: el largo proceso de aprendizaje del niño hasta alcanzar la madurez y el espejo donde, con distintos pretextos, se nos muestra la estupidez o maldad del adulto.

Además, en el cuento maravilloso perviven ritos y tabúes hoy desterrados de las sociedades modernas (antropofagia, incesto...). Aunque en nuestras costumbres cotidianas, algunas veces, nos seguimos comportando como nuestros antepasados, pero con la diferencia de que hemos olvidado la razón que nos movía para tal o cual práctica. ¿O acaso el ciudadano de a pie de hoy en día no preocupado por estos temas podrá explicar por qué se sigue vistiendo de luto (blanco o negro) o qué es lo que le lleva a tomar a la recién casada en brazos para que ésta no pise el umbral de la puerta?.

Con estos apuntes que estoy presentando no quiero que se entienda que hay que renunciar a contar estas historias maravillosas, ya que no hay nada que enriquezca y satisfaga tanto a un niño como los cuentos de hadas, aunque ahora, repito, enseñen bien poco sobre las condiciones específicas de la vida de esta moderna sociedad de masas y ordenadores.

Sin embargo, de ellos se puede aprender mucho sobre los problemas internos de los seres humanos, y sobre las soluciones correctas a sus dificultades, pues sugieren al niño imágenes que le sirven para estructurar sus propios sueños y canalizar su propia vida.

El niño necesita, más que nadie, que se le den sugerencias, bien es verdad que en forma simbólica, de cómo se debe tratar con dichas historias y avanzar sin peligro hacia la madurez.

El relato tradicional lleva a que el niño/niña se identifique con el héroe bueno no por su bondad, sino por lo que hace, por sus hazañas y sus poderes. Esto es lo que le atrae positivamente, proyectándose a sí mismo en uno de los protagonistas. Sería el efecto catártico del cuento.

Es lo contrario a lo que sucede en los modernos relatos, donde el bien y el mal están omnipresentes y revelan al niño caracteres opuestos; maniqueísmo que perjudica la formación de éste, polarizando su criterio.

Este punto nos debería hacer pensar y reflexionar sobre estos personajes femeninos ya comentados y cómo las niñas/niños se pueden identificar con ellos.

La verdad es que la mujer lo tiene, lo tenemos, un poco difícil, ya que todo el atractivo sigue estando en la figura del varón que es el que sigue realizando esas hazañas maravillosas. Son los famosos caratecas, ninjas, supermanes, que por medio de sus hazañas físicas, sobre todo, siguen liberando y sacando de problemas a sus heroínas.

Y ya no hablemos de cuestiones como de muñecas tipo Barbie que, a mayores, inciden en esta potenciación de valores meramente estéticos y de culto al cuerpo.

Detrás de todo esto late una ideología de la superioridad del hombre sobre la mujer. Probablemente, se debe a que en nuestras historias proceden de una cultura indoeuropea en que, como en otras, el papel del varón siempre ha sido más relevante, siendo siempre él el que salió fuera de casa, del círculo familiar, para defensa de la tribu, y el que corría toda suerte de aventuras. La mujer, por el contrario, siempre fue el elemento positivo que daba continuidad a la vida familiar. Estos papeles tan importantes en todas las historias que hemos visto, y al mismo tiempo tan marcados, se dan en todos los relatos.

Y ya para terminar, hablaríamos del momento mágico del cuento, ese momento en que el narrador y el niño enfrentados, mantienen un vínculo especial que quizá sólo dure un instante. Hay una voz que él oye y unos ojos que lo miran. Y eso, algunas

veces, ese tiempo cálido, narrativo, puede valer más que mil palabras o enseñanzas. Es el placer de estar juntos navegando por un mundo maravilloso que nos ayuda a evadirnos de éste, algunas veces tan tedioso.

Y como dicen mis niños al final de las historias...

“Colorín, colorado,
este cuento se ha acabado”.



A MINHA EXPERIÊNCIA NA DIRECÇÃO DE ACTRIZES

MANUEL VIDAL

Director de teatro

Director chama-se actualmente ao responsável da posta em cena, quer dizer, à função que em francês leva o nome de <metteur en scene>, termo cuja aparição se situa geralmente na primeira metade do século XIX. Se bem a palavra e a prática sistemática da posta em cena data desta época, os antecedentes mais ou menos legítimos do director nom escaseam na história do teatro.

No teatro grego o didascálico (do grego didaskalos, instrutor) é algumas vezes o autor mesmo, cumpria a função de organizador. Na Idade Média, o chefe de actores tinha a responsabilidade, à vez ideológica e estética, nos Mistérios. No Renascimento e no Barroco, era frequente o arquitecto ou cenógrafo, o que organizava o espectáculo segundo a sua própria perspectiva. No século XVIII os grandes actores tomam o relevo, mas teremos de chegar ao naturalismo para que a função chegue a ser umha disciplina e umha arte em si própria.

E difícil medir de umha maneira definitiva a conveniência e importância do director na criação teatral, porque no último termo, os argumentos reduzem-se sempre a umha questão de gosto e de ideologia, e nom um debate estético e objectivo. Constataremos simplesmente que o director existe e fai-se ouvir na produção cénica. Isto nom impede que se veja impugnado repetidamente por outras pessoas: o actor que se sente preso pelas directrizes demasiado tiránicas; o cenógrafo, que tenciona atrapar com o seu artifício à equipa artística e ao público, etc., etc.

Após esta introdução, e para o começo desta comunicação, quigera reflectir a situação e a perspectiva da mulher galega no que diz ao teatro.

O teatro numha sociedade machista como é a sociedade galega fica numha actividade feminina. Sempre a sociedade dos homes amostrou interesse polos desportos, actividade de força e potência, tipicamente varonil, enquanto a actividade teatral, por ser umha actividade artística em que se precisa sentimento é adequada para as mulheres ou para aqueles homes que som em demasia sensíveis.

Esta sensibilidade sempre topou com a incompreensão e o desprezo da sociedade varonil, sobretudo nos começos da actividade teatral pelo jovem, pois logo de todos é bem sabido o respeito que merecem os grandes actores no panorama espanhol. Respeito e admiração. Porém, aos começos dos actores sempre se prestam a falsas interpretações sobre a sua virilidade.

Situado já o teatro como umha actividade feminina passamos agora a situar à mulher no contexto da relação direcção-actriz, ou melhor dito a minha relação com as mulheres com quem trabalhei, sendo eu a pessoa que tivo as rendas do poder.

Classificarei as actrizes em diferentes categorias, sendo estas mesmo mesmo as categorias aplicáveis aos homes, com ligeiras variantes.

Desde sempre na companhia que dirijo tive mais mulheres do que homes. As razões podem-se achar no antedito. Por esta abundância sempre tive melhores actrizes que actores.

As companhias de teatro, pelas suas características som um micromundo em que nascem amizades, amórios, ódios e demais paixões. Assimesmo, a inveja, é outra das características que florescem com frequência.

No entanto, nom todas as mulheres que passaram pola companhia vinhérom a desenvolver umha actividade teatral. Houvo algumas que chegárom com outros fins, e ao atingi-los regressárom à situação de que procediam.

O maior perigo para as companhias som aquelas mulheres que pelas suas características nom entendem mui bem o que é a arte. Som vistosas, chamativas, e a sua atenção polo teatro centra-se no que podia ser um escaparate para a sua necessidade de admiração; nom admiração pola sua arte, se nom admiração pelas suas características físicas. Chegam, oteam a caça e centram-se na peça codiciada. Esta pode ser de duas classes: o primeiro actor ou o home mais atractivo. Tanto a um como o outro nom som mais que umha maneira de conseguir os seus fins, que nom som outros que os de fazer os papeis protagonistas. Se nom o logram tanteárom por todas as maneiras possíveis de afastar ou retirar o actor da companhia. De nom o conseguir deixarám umha estela de desconfiança e abrirám umha brecha entre os demais membros da companhia. Ao racharem-se os amórios racham-se quase sempre as companhias. Estas mulheres som extremadamente perigosas.

O segundo tipo de mulheres actrizes (por chamar-lhe de algumha maneira) som aquelas que nom temem condições para a arte de Talia, mas achegam-se à companhia porque nom temem nengunha outra cousa melhor que fazer. O seu labor é o de dar intriga e sempre se acham metidas em todas as liortas e dixo-me dixo-me. Som as que levam e trazem. Estám ao serviço das vedettes e sempre imersas em todos os folhons que se formam polo seu intermédio. Jamais chegam arriba. Sempre se topam no meio. Acabam por se retirarem quando som descobertas e logo queda-se-lhes umha faciana de mártir que pervive com elas o resto do tempo.

Existe outro tipo que crê que o teatro vai ser a panacea de todos os seus problemas. Chegam com umha grande ilusom e trabalham na medida das suas possibilidades. Começam bem, mas ao passarem os dias e darem-se conta de que as suas inquedanças pessoais nom temem as soluçons que estavam a procurar começam a derrubar-se e tencionam dar com outro objectivo a que dirigir as suas frustraçons. Este é um tipo mui abundante. Pretendem topar de imediato a pedra filosofal, e o único que fam é perder o tempo, pois logo dos seus princípios cheios de ganas de trabalho ao irem-se desmoronando perdem o interesse e deixam de trabalhar. Um bom dia nom voltam mais.

Outras som aquelas que amostram a melhor disposiçom para o seu trabalho. Nom dim nunca que nom. A sua resposta sempre é «si, já o sei». Com esta frase acabam sempre, mas continuam a fazer sempre o que querem. Nom há maneira de rachar a sua linha. Nom gostam de ser corregidas, e tomam as correcçom como algo pessoal. Som defensoras das suas ideias e jamais desesperam de que seja o director quem mude os seus conceitos. Som desesperantes e acabam com a paciência do mais paciente dos directores. No instante em que um dá um berro por causa da sua obstinaçom, botam-se a chorar e dim que nom sabem fazê-lo melhor.

Também existem algumas atrizes que tencionam politizar o seu entorno através da sua militância nalgum partido político. É umha maneira de luta que nom acha os resultados que se tentam, pois devido à configuraçom das companhias de teatro sempre estará exposta a contestaçons por todos aqueles que nom som das mesmas ideias. Acabará por deixar a sua actividade teatral, nom a política.

Chegamos àquelas atrizes que sem terem grandes qualidades para a interpretaçom contam com umha grande capacidade de trabalho e de sacrifício. Trabalham sem descanso, sofrem, sacrificam-se e vam pouco a pouco adquirindo a técnica que precisam. A sensibilidade temem-na em grau sumo, mas ainda nom emergueu à superfície. Enchem-se de conhecimentos. Bebem todas as palavras e sempre estão dispostas para o trabalho. Som as que dam melhores resultados, pois nom desmaiam jamais. Com o tempo acabarám por serem imprescindíveis e sempre necessárias, pois as suas qualidades de sacrifício superam qualquer adversidade. Julgo que esta é a atriz que todos os directores precisamos. Pois ademais do seu trabalho, fam trabalhar ao resto da companhia. Som seguras, dam seguridade e som um espelho para os demais.

E por último estão aquelas mulheres que temem umhas condiçons inatas para o teatro. Todo lhes resulta simples. Colhem um texto, e sem mais à primeira vez já o fam quase perfeito. A técnica é mui fácil para elas e adquirem-na com prontitude, melhor dito, assumem-na. Todo resulta singelo com elas. Som as atrizes que nos namoram nada mais olhá-las. A composiçom estética sempre é perfeita. Os movimentos som suaves. A interpretaçom, convincente. Numha palavra, todo é perfecto. Diria-se que nom precisam do director. Só fica calar e admirar. Por todas estas características,

este tipo de actrizes é difícil de topar. Só alguma de quando em vez, mui de quando em vez. Umha na vida de cada director, ou todo o mais duas.

E mais nada. Só me resta dizer o que o teatro significa para mim: trabalho, investigação e sensibilidade, todo isso acrescentado com um compromisso com as minhas ideias, que junto com o trabalho dos meus colaboradores: actrizes, actores, técnicos, modistos, desenhadores, cenógrafos, cartacistas, etc., levamos a humildade do trabalho dia a dia para o teatro.



MUJER Y PARTICIPACIÓN POLÍTICA

PILAR TORRENS/ TERESA FACAL

Asociación de Mulleres Progresistas "Alba"

Presentación

La comunicación que presentamos se centra en torno al tema de la participación de la mujer en la vida política y, de una manera específica, en la participación política de la población femenina compostelana, en los aspectos referentes a su autoubicación ideológica, los condicionantes del comportamiento electoral, interés por la política y presencia de la mujer en los partidos políticos y en las estructuras de poder.

Los datos a este respecto, han sido obtenidos a través del trabajo que llevamos a cabo el año pasado, titulado "Situación social de la mujer en Santiago de Compostela".

Con este estudio hemos pretendido acercarnos a la realidad social de las mujeres que viven en Santiago, a sus características, problemas y opiniones. Ello de cara a un mayor conocimiento del colectivo que ayude a emprender y planificar pautas de acción una vez detectadas las carencias del mismo.

Objetivos

Los objetivos claves del estudio fueron tres:

1. Descripción del colectivo en función de sus características personales o variables de situación.

2. El análisis de las características de la mujer compostelana en cuanto a las siguientes áreas:

- Nivel de instrucción y formación
- Aspectos socio-laborales
- Salud
- Vida política y asociativa

3. Recoger y detectar problemáticas específicas que afectan a la mujer

En este sentido hemos diferenciado:

Problemas manifestados: Problemática exteriorizada de manera expresa por el colectivo.

Problemas detectados: Problemáticas cuya relevancia se evidencia a través del estudio, independientemente de que sean sentidas o no como tales por la población.

Metodología

Por razones de carácter técnico, se definió operativamente a la población objeto de estudio como mujeres residentes en Santiago y cuya edad se encuentra comprendida entre alguno de los siguientes intervalos:

25-27

45-47

65-67

Intervalos que hacen referencia a etapas significativas en la vida de la mujer.

Ficha Técnica:

Universo = 4573

Muestra = 550

Nc = 95,5%

E = +- 4%

La muestra se estratificó por edades con afijación proporcional de los estratos.

La información se recogió por muestra, con un cuestionario de 40 items.

Participación política

La participación política de la mujer no puede ser abordada sin tener en cuenta el carácter cambiante del papel social de la mujer y la realidad que subyace al cambio y condiciona su proyección política.

El acceso a la esfera "pública" de la mujer, la incorporación al trabajo extraordinario, la igualdad de acceso a la educación en términos cuantitativos, no la han liberado, sin embargo, de las tareas domésticas adscritas tradicionalmente a su sexo, condicionando sus posibilidades de participación en el poder político.

Diversos estudios y análisis realizados desde distintos ámbitos, coinciden en algunas cuestiones básicas:

– No existen en la actualidad diferencias en el comportamiento electoral de los hombres y las mujeres españolas atribuibles a razones de género.

– La participación de las mujeres en asociaciones políticas o sindicales es muy débil, y es igualmente débil su participación política con acciones distintas al voto.

A continuación intentaremos analizar algunos de los aspectos mencionados, tales como el grado de implicación o interés por la política, autopoicionamiento, factores motivacionales en el ejercicio del voto o presencia en las candidaturas electorales.

A. Interés por la política

El interés por la política manifestado por las encuestas es relativamente bajo, tal y como se detecta a través de la pregunta “¿Podría situarse en la escala que figura a continuación respecto a su interés por la política?”, cuyas categorías de respuesta presentaban una graduación desde “mucho” hasta “nada”. Solo un 22,0 % de las encuestadas declara sentir “mucho” o “bastante” interés, frente a un 48,8 % que afirma interesarse “poco” o “nada”.

Son las mujeres de más edad las menos interesadas; entre las más jóvenes es donde mayor extensión hay de las categorías que muestran algún grado de interés y entre las de 45 a 47 donde se registra una mayor intensidad, atendiendo al peso de las categorías “mucho” y “bastante” interés.

B. Los condicionantes del comportamiento electoral

Las mujeres de más edad (16,2 %) y las más jóvenes (13,1 %) son las que presentan una mayor abstención en el voto, que alcanza un 11,8 % respecto al total de encuestas.

Respecto a las motivaciones del voto, las razones ideológicas o programáticas parecen dominar sobre las demás, llegando a suponer el 43,3 % de las respuestas obtenidas. Por lo que respecta a la edad, hay que señalar que las más jóvenes (25 - 27 años) son las que tienden a enfatizar en mayor proporción que la media las razones programáticas o ideológicas (52,3 %), ocupan el segundo lugar la categoría “por que es el menos malo”. Para las de 45 a 47 ocupa la simpatía el segundo lugar y para las de 65 a 67 la tradición, la continuidad de voto a un mismo partido.

C. Autoubicación ideológica

Si atendemos a los resultados globales, las mujeres encuestadas tienden a autoubicarse ideológicamente a la izquierda (30,6 %) diez puntos por encima del espacio político situado a la derecha.

Otro dato importante a tener en cuenta es el elevado porcentaje de mujeres que no saben o no contestan, sin que sepamos cual es el peso específico atribuible a la

ausencia de criterio o al rechazo de preguntas que indagan el trasfondo ideológico o personal de las encuestadas.

La edad marca posiciones diferenciales que reducen el porcentaje de mujeres que se autoubican ideológicamente a la izquierda a medida que esta aumenta. Una vez más se constata que la tendencia al conservadurismo aumenta con la edad.

D. Partidos políticos y presencia de la mujer en la política

Como señalábamos al principio de la comunicación, la participación política de la mujer a través de acciones distintas al voto es muy débil, lo que se refleja en el número de mujeres insertas en las estructuras de poder, que desciende drásticamente en cuanto se asciende en la escala del mismo. Algunos estudios señalan como posibles causas del desinterés que a su vez muestran los partidos políticos por la participación de las mujeres y la ausencia de propuestas que conecten con los intereses de las mujeres.

Por otra parte, los resultados obtenidos por encuesta en este mismo estudio reflejan que las causas más notables de la existencia de pocas mujeres en las estructuras de poder son que los partidos políticos prefieren candidatos masculinos (68,0 %) y que el número de mujeres afiliadas a partidos políticos es muy bajo en la actualidad (6,6 %), lo que a nuestro entender refleja o constata una situación a la que subyacen los verdaderos problemas, que tienen que ver con la motivación y la percepción relativa de los políticos por los problemas de las mujeres y la difícil conjunción espacio público/espacio privado que obliga a la mujer en muchos casos a elegir entre lo que considera su obligación y lo que podría ser su devoción, conflicto que define a muchas mujeres que luchan por adecuar su conducta real y lo que consideran justo y deseable.

Hemos querido utilizar como indicador y base de análisis de la presencia de la mujer de Santiago en la política, los partidos y las estructuras de poder, las listas de candidatos y los resultados obtenidos en las recientes elecciones municipales (26 Mayo 1991).

Del total de candidatos presentados en las listas 106 eran mujeres (31,5 %) y 230 hombres (68,5 %). Estos valores presentan un desequilibrio mayor por sexos en los totales provinciales, en los que el porcentaje de mujeres candidatas desciende hasta un 17,4 %, debido fundamentalmente a la influencia de los municipios más pequeños y más rurales, en los que la presencia de mujeres en las candidaturas se reduce drásticamente.

Pese a la importancia de los aspectos cuantitativos en la participación, otro indicador importante a tener en cuenta es la dimensión cualitativa de dicha participación, o lo que es lo mismo, la situación en las listas de las mujeres candidatas. Del

total de candidaturas presentadas, 9 (75,0 %) contaban con un hombre como cabeza de lista y 3 (25,0 %) con una mujer.

En general, partidos ecologistas y candidaturas independientes parecen ser los que cuentan con mayor presencia de mujeres y los partidos de derecha y centro, de ámbito nacional, los que menor proporción de mujeres presentan.

Los resultados electorales, que adjudicaron el gobierno municipal al PSG-PSOE con 13 concejales, con el PP y el BNG en la oposición con 11 y 1 respectivamente, arrojan el saldo de 6 concejales, es decir, el 24,0 % del total. Sólo una de estas concejales pertenece al PP y una al BNG. Si comparamos estos datos con los obtenidos en la distribución de candidatos por partidos, vemos como pese a la proporción de mujeres candidatas del partido en el gobierno era superior la del partido mayoritario en la oposición, aquellas estaban mejor situadas en éste último, o lo que es lo mismo, en puestos de salida.

Para la lectura de los datos, que reflejan una clara desventaja del colectivo de mujeres respecto a los hombres, hemos de tener en cuenta que en la administración local, más cercana al ciudadano, el desequilibrio porcentual es menor que en otros ámbitos de la administración.

Como conclusión a esta comunicación, podemos decir que las mujeres nos encontramos en clara desventaja respecto a la participación en las estructuras del poder, que el principio de representatividad e igualdad exige una mayor participación femenina y que para ello es necesario, en primer lugar, una asunción compartida de la necesidad de modificar la distribución real de tareas en el ámbito de lo privado, lograr que los partidos e instituciones políticas conecten con los intereses de las mujeres y habilitar las medidas necesarias para que la mujer pueda participar de la esfera pública desde una igualdad real.



DIFERENTES TIPOS DE MULLER EN “A CANCIÓN DO VAGAMUNDO”

MERCEDES ESPÍÑO AMIL

I. B. Eduardo Pondal. Compostela

Os roles femininos tradicionais (esposa e nai, ante todo), xunto cos prexuízos tamén tradicionais (obsesión pola honra, a muller culpábel dos males do mundo, entre outros) que existen de cara á muller, van aparecendo no espazo (aldea, vila e cidade) e no tempo (practicamente todo o século XX, desde 1.920, máis ou menos, até 1.985, fala-se da traída dos restos de Castelao) no transcurso de *A canción do Vagamundo* de Lois Diéguez.

En diferentes personaxes aparecen, referidas á muller, afirmacións tais como:

“¿Non sabesdes que a moda de agora é casar coa feligresa máis devota?, jos poucos anos!, as moi lúrpias andan a rondar o confesonário, a se meter na sancristia, son máis relixiosas ca nós, e cando te decatas xa teñen o cura prendido nas saias, e o que non atura xa sabes, vaise con ela, e así, ¿quen ha crer en nós?, nada, nada, Leandro, zóupalles ben e mantenas a distáncia, que a muller e máis a cabra sempre tiraron para o monte” (páx. 243).

Noutra orde de cousas:

“Este herdeiro por forza tiña que ser un home, as mulleres, dixera en varias ocasións, non valen para os negocios, destráganno todo” (páx. 267).

Até se pon na boca de San Francisco de Asis:

“Terca, as mulleres sempre seredes unhas tercas” (páx. 296).

A cousa vai moito máis alá:

“- ¿Pode haber un pecado máis grande que pensar que a muller, cada muller, é o mesmo demo?” (páx. 314).

“No seu maxin vanse desenvolvendo as tentacións da muller, única culpábel de se ofrecer impúdica á vista do home, porque el é un home sometido como os demais ás tentacións, recatado e recto ante o escándalo...” (páx. 343).

O que xa non ten perdón posíbel son as mudanzas de hábito nas condutas das mulleres:

“E velaí, as mulleres arremedando aos homes, fuxindo da obediencia e da castidade...” (páx. 315).

Ademais desta tipoloxía asignada pola historia e pola cultura, reflexada por certos personaxes, aparecen outras formas, en aparencia moito menos reaccionarias, e máis progresistas, de entender á muller, xunto ás actuacións de certas figuras femininas que rachan cos moldes preestablecidos.

O Tío Leandro, crego, home rural, castrado por unha educación durísima no Seminario, e polas recomendacións dos seus formadores para que esqueza e apague a fogaxe que o seu corpo lle reclama, defende unha liña profeminina de cristianismo, baseada no modelo da muller-virxe e da muller-nai, coas virtudes de caridade, compaixón, amor aos demais e sacrificio polos fillos e polo home. Pero a Mamai Otília non é iso, o ideal de muller que el defendía e que pretendía para seu irmán, o Papai Delmiro. A comprobación deste feito fai que o crego encirre ao Papai Delmiro contra a súa muller, sendo moi culpábel de grande parte dos problemas e das desgracias que se suceden neste matrimonio, e da infelicidade no devir das relacións entre a Mamai Otília e o Papai Delmiro.

Encontramos tres tipos de personaxes femininas:

A.- Mulleres do mundo rural: Mamai Otília e as outras mulleres da aldea.

B.- Mulleres educadas na vila: Milucha, Esther e M. Xosé (as fillas); Oliva (a nora); a Chuchona, fóra do ámbito familiar.

C.- Mulleres do mundo urbano: Cristina, ex-muller de Pedro, e a Natália, actual moza de Pedro.

A. As mulleres no mundo rural

1. Mamai Otília

Protagonista directa e indirecta da novela, xa que comparte o desenvolvemento da historia en tres direccións co Tío Leandro o seu cuñado, e co Pedro o seu fillo.

Tres espazos diferentes, marcados por dous fitos, resumen a súa historia: época feliz na aldea, en Santiorxo, casamento cun home a quen non quere, obrigada pola familia, mellor dito polo irmán máis vello, vida matrimonial desgraciada na vila,

morte do Papai Delmiro e asunto das pingas de sangue, co retorno ao mundo rural do que di “Aquí son eu” (páx. 385).

A nenez, adolescencia e mocidade na aldea foi a súa época máis feliz, no mundo rural sentia-se admirada, querida e perfectamente acoplada. En varios trechos da obra lembra con señardade o feliz que se atopaba ali (páx. 272, 275, 374).

Pero tamén non todo foron meles. Comezará a mudar a situación coa chegada do crego Don Leandro á aldea: no seu interese por Otlía, amparando-se na relixión, mesmo non permite que ela vaia ao baile (páx. 84); tentan convencé-la de que debe casar con Delmiro, un bo mozo, irmán do crego e seica, por iso, con máis posibilidades económicas das que ten o Enrique de Covos (páx. 207).

E neste maremagnum tristeiro que rodea á moza protagonista, inciden tamén os problemas polo herdo familiar, Lisardo quere quedar con todo (páx. 273), aproveitando as “debilidades” dos outros irmáns (páx. 92, Benito; páx. 207, Otlía), desfacendo-se deles. Apesar da insistencia de Otlía para que fique (páx. 93), Benito marcha deixando a irmá nunha imensa soedade de espírito, porque Pepe nunca foi quen de afrontar-se a seu irmán.

Nas conversas coas súas amigas, todas elas saben e admiten, sen nengun xénero de dúbidas, que por seren mulleres sempre deben ceder e sempre van estar por baixo do poder dos homes, que son os que mandan (páx. 207).

Otlía recoñece que non ten, a esta idade, vontade para se opoñer aos demais (páx. 84) e que “as mulleres sempre temos que apandar co que nos manden, ou ser unhas perdidas para o resto da vida” (páx. 207), non hai, por tanto, posibilidade de eleizón, fuxir sería “a deshonra para a familia” (páx. 337), ao tempo que se xustifica coas desculpas de que “era moi nova, tiña medo e todo estaba contra min” (páx. 337) e de “andaba perdida na pureza dos sentimentos” (páx. 297).

Como escape da situación que a abafa, dorme, dorme e dorme, pasa tardes inteiras a durmir (páx. 207) acordando coa sensación de que Lisardo debía ter razón, pois os anos daban experiencia.

Aceita o matrimonio con Lisardo, obrigada polo momento abourante que está a vivir, pero a maldición de Enrique de Covos á porta da igrexa («A vosa vida vai ser un inferno», páx. 209) é unha premonición do futuro, e, anos despois, Otlía recoñece que “Foi a miña cruz, a cruz de todos, da familia, do mundo. Viver foi o sacrificio máis grande que se me impuxo” (páx. 208).

Toda esta incapacidade da moza nova para se afrontar coas hostilidades que a rodean, muda na súa vida de casada. Por mor dos ciúmes e da escasez de cartos, os problemas que máis acuciaron na vida á mamá Otlía, a convivencia diaria co Papai Delmiro vai-se virar nun inferno, «vivindo rodeados de berros, reñas e agresividade» (páx. 20), indo á tenda a mercar de fiado e debendo a todo o mundo (páx. 13, 23, 215), sen case se poder relacionar coas viciñas (páx. 96) ou con calquer home, “estará

latricando cos vellos ou cos mozos” (páx. 341), coñecido ou descoñecido, que se lle acerque, embora a relación sexa do máis inocente, como ocorre co mozo que chega de Santiorxo a visita-los (páx. 189-190, 344, 251.). As ordes, xa non do Papai Delmiro, senón do tío Leandro, son ben claras “non quero que saia da casa” (páx. 342).

En Monsfor descobre, forzada polas circunstancias, que a familia non depende da economía agrária de subsistencia propia do mundo rural, senón dos ingresos do home, zapateiro, e do moi pouco que lles dá a leira da Cha, que é o único que se traballa, a única terra que posuen. Aparte da ración que recollían diariamente (páx. 46), por veces chegaba da aldea a mamai Maria de visita, e sempre traía algo (páx. 48), co que a casa dos Nogueira se volvía unha festa.

A escasez de recursos fixo da mamai Otília unha “abelenciosa dos cartos», o único que a podía facer rir (páx. 60-61).

Os anos da fame van empeorar aínda máis as xa degradadas relacións familiares (páx. 23), enfrontando-se terriblemente a nai co pai “como unha galiña defendendo os seus pitos” (páx. 23) pola comida, acusando ao pai de “roubar o alimento aos nenos” (páx. 23). Aínda así, a Mamai Otília é unha muller xenerosa e compasiva cos que teñen menos (Chuchona, páx. 96; Gabriel, páx. 250-251), o que lle há traer bastantes problemas (páx. 96, 251). Para paliar a fame da casa, non dubida en roubar (páx. 46), ela, que tan ben educada fora.

Hai momentos da súa vida nos que cre que a única solución é escapar dese inferno, cos seus fillos, tentando buscar algun lugar no que poidan vivir con algo máis de paz (páx. 26, 208).

Ademais, as relacións sexuais son-lle unha costa arriba que non quere subir, e, cando el se aproxima pola noite, rexeita-o, “Déixame, déixame” (páx. 26), pero acaba cedendo, “todo o peso del caíndolle como unha maldición» (páx. 26).

Ao tempo, calquer cousa que faga, vai-se ver submetida á censura atroz do Tío Leandro, por ende do Papai Delmiro, que actua movido por aquel, ambos considera-na “lixreira” (páx. 251, 343) e libertina, “perdendo todo pudor” (páx. 342), acusando-a de “andar por aí de pendanga” (páx. 62), “desfacendo o fogar con liberdades que el sempre condenou” (páx. 189-90), unha muller fóra dos conceptos tradicionais de comportamento esperados dunha muller que se precie de tal.

Os mesmos fillos, criados e marcados polo ambiente vilego de postguerra, moito menos aberto e liberal que a aldea da que proviña a mamai Otília, criticaban a súa actitude e a rotura do tradicionalismo imperante na sociedade da época: “a Esther mesma andaba aqueloutrada polo seu comportamento” (páx. 118); o Pedro (páx. 119, 140), duro xuíz no seu momento, anos despois xustificaba-a “Sempre foi moi práctica, e, en función disto, da propia necesidade, sacrificaba normas e costumes” (páx. 119). A causa disto, o Delfin, mozo da Esther, moi dacordo co espírito tradicionalista do momento, non aprobaba as súas formas e andaba-lle escapado (páx. 118), ou trataba-a con dureza e frialdade (páx. 85), actitudes que manterá con respecto á mamai Otília

ao longo de toda a novela, considerando-a “unha prosmeira, como sempre” (páx. 122), ou dirixindo-se a ela “con voz seca e burlega” (páx. 79). Afogada por esta situación que a esmagaba por todas as bandas, sacaba forzas de onde non as tiña para se arrepoñer ao Tio Leandro, ao que non lle calaba (páx. 252) ou ao Papai Delmiro. A explicación do Pedro clarifica a abourante situación: “Realmente a mamai Otília non admitía a imposición ou critério doutro se non o comprobaba por si mesma. Dalgun xeito sempre loitara por unha igualdade que os demais non lle querían recoñecer. Naquela casa significaba unha guerra aberta e sen cuartel, mesmo nos fillos, afeitos desde cativos ao papel que cada quen había cumprir na familia» (páx. 252).

A morte do papai Delmiro é unha liberación das cargas que abouraban a vida da mamai Otília, por fin ha ver-se libre da cruz que se lle impuxo, de todas as ataduras morais da relación matrimonial, ataduras que coutaron o desenvolvemento de toda a súa vida e das expresións máis humanas, o riso, a alegría, a posíbel felicidade.

A morte de papai Delmiro é un atisbo de esperanzas de cara á posibilidade de se encontrar consigo mesma, de ser ela mesma. Pero todo isto desaparece, afonda-se nun abismo destrutor cando alguén lle di que na vila é acusada de ter matado ao seu home. Todos os soños ocultos, os que esperaba acadar xa, veñen-se abaixo, e comeza de novo un inferno na súa existencia. Até a expresión física lle muda, anda “con riso aparvado e mirada sen vida” (páx. 13). A única saída que ante este desolador futuro se lle presenta é louquear voltando ao pasado (páx. 29), non ten outra saída, pero hai momentos nos que é terriblemente consciente do seu estado (páx. 30). A afirmación de “estou tola, estou tola” é o resumo de tanto infortúnio. Ela, que loitara tanto para sacar adiante aos seus fillos, enfrontada a todo, sente-se incapaz de soportar a última xogada, non ten forzas, polo que o seu subconsciente prefere o escape, perder a razón é a defensa da súa mente para poder continuar a vivir, aínda que hai momentos nos que esta saída non é liberadora, senón que incide con forza no que máis a feriu: a visión das sabas enchoupadas de sangue (páx. 81). A repentina aparición da Chuchona, nó do que surxiran os seus tresvarios, na cociña da súa casa mergulla-a novamente no seu estado liberador (páx. 94).

Contodo, non é só na loucura onde a mamai Otília busca refúxio, non é só no esquecemento, puntual ou duradeiro dos feitos da súa vida, dos feitos que así a torturaran, senón que tamén emprega como vía de escape as longas conversas cos mortos. Sabe que eles volven do máis alá e espera, aterrada, a chegada do papai Delmiro, pedindo-lle que se manifeste dunha vez, que deixe de martirizá-la (páx. 37). Chama-os, reclama-os, aínda que sabe que “a pantasia ten un mal acordar” (páx. 213), para, ao dialogar con eles, ir sandando das feridas, dos remorsos acumulados durante case setenta anos, e considera que “oen mellor os mortos que os vivos” (páx. 277). A conversa co Papai Delmiro é clarificadora, falan con tranquilidade, con acougo, como nunca o fixeran en case sesenta anos de matrimonio (páx. 208), ou co seu irmán Benito do que a estas alturas di que “fun moi mala con el” (páx. 274) polo que o chama para saber algo de el, co cal constata que está morto, pois Benito aparece para

resolver cuestións do pasado. Enrique de Covos non lle responde, claro, el non estaba morto. Esta autoanálise através da distancia, do paso do tempo, realiza-a con outra mentalidade totalmente diferente á aquela da súa mocidade, ou, polo menos, dos momentos en que eses feitos que agora a martirizan se produciron. Pero tamén o falar cos mortos lle serve para escapar de unha situación puntual que a está a ferir sen remisión (cando chama ao Martín na cea de Noiteboa, páx. 101), porque nota que en moitos momentos é un estorbo (páx. 86), que non debe molestar, para non enturbiar máis as relacións entre os fillos.

É curioso constatar o espazo onde se sitúan estas conversas, que se corresponde co espazo no que viviran esas personaxes. Para voltar a ser a Otilia de Santiorxo, a Otilia de sempre, precisa deixar ben zaxada a época da vila, na que tan desgraciada foi: mentres reside en Monsfor fala e amaña contas co Papai Delmiro. Na aldea arregra os problemas co Benito e, logo, tranquila, xa “estaba disposta a matar todas as sombras do pasado” (páx. 256) percurando as voces do presente real. A vez, Pedro, na súa intención de “asegurarlle á mamai Otilia o dereito a vivir en paz e libremente os últimos anos” (páx. 305) descobre que é a Chuchona a causante indirecta do infortunio familiar, do que a mamai fora unha das vítimas propiciatorias. Pide-lle que se “libre dese pesadelo. Líbrese del tamén porque daquela finarán os remorsos” (páx. 382-383). Todas estas conversas cos vivos e cos mortos rematan por ceibá-la, co que acada a máxima felicidade que lle queda reservada aos vellos coma ela, aos que non souberon vivir ou non tiveron a ousadía de intentá-lo e agora “podo facer o que me pete, son como esa rola que acaba de pasar» (páx. 385, 387).

2.- As outras mulleres do mundo rural

Fóra de Otilia, moi pouco aparecen na novela as outras mulleres de Santiorxo, vivas quedan a Ermitas do Grilo, a Maria do Pepe e a Remedios dos Miragres. Só se ven actuar nunha ocasión, ante o caso de Don Ramón, que anda a ocupar-lles as terras para facer pradairos (páx. 287). A Maria fala de denunciar (páx. 287), a Ermitas de “meterlle dous tiros” (páx. 290), e a mamai Otilia alporiza-se ante a pasividade dos homes, e exclama: “O roubo castígase, e se non é polas boas, é polas malas” (páx. 287). Eles preferen non enfrontar-se asegurando que non van sacar nada en limpo (páx. 289). A actitude dos homes é moito máis conformista.

Mostra-se na obra a dependéncia do home, vello, á respecto da muller, por exemplo precisan que alguén os coide ou que lles limpe a casa, a Maria do Pepe axuda na casa ao Lisardo e ao Sr. Eduardo, a mamai Otilia coidará do seu irmán, é unha das razóns que lle dá a Ermitas para que fique na aldea “Xa non se vale por si” (páx. 257). Mesmo as últimas palabras da Engrácia, muller do Sr. Eduardo, foron: “Busca unha muller que te coide” (páx. 335).

Mención aparte merece a Remedios dos Miragres, que “estivo varios anos

servendo en Barcelona e ali tivo unha filla de solteira” (páx. 300). A nena “morreu de leucémia aos quince anos” (páx. 301) o que a fixo tolear. Reclamou a súa filla do mundo dos mortos (páx. 287) e seica volveu, ou polo menos ela é o que cre, e o que fai crer. Un novo exemplo da tolémia como escape a unha situación abafante.

B. As mulleres educadas na vila.

Tanto Milucha como Esther como Oliva presentan típicos típicos da muller de postguerra, educada nunha vila, con todos os prexuízos que a aparencia arrasta.

1. Milucha

Co home no paro, traballa como unha burra (páx. 115) para sacar adiante a casa. El non lle ten consideracións e pasa o día no bar (páx. 115). Milucha non é capaz de enfrontar-se-lle, aceptando o trato e calando. Cando se enteira dos reproches da mamai Otília ao Roxo, enfurece-se moito con ela (páx. 116).

2. Esther

Xunto con Pedro, goza da mellor posición económica dos membros da familia, polo que quere esquecer o mal que o pasou tempo atrás e ollar para a frente (páx. 24). Aporta grande parte das viandas e do traballo da cea de Noiteboa, pero quere que llo agradezan imenso (páx. 100). Compra roupas caras para producir admiración nas irmás (páx. 101) e gostaría de lucir-se con elas por Monsfor, pois é moi fachendosa (páx. 100-101). Como depende economicamente do home, ela non traballa, vive baixo o seu dominio e, sen o seu consentimento, non se atreve a mover unha palla (páx. 82, 128). A actitude de cara á Mamai Otília é bastante dura, coa escusa do tratamento médico (páx. 103). Na súa mocidade, sentia-se avergoñada da liberalidade que a mamai Otília mostraba co Delfin, cando, sendo aínda noivos, o convidaba a subir á casa (páx. 119).

3. Oliva

A nora. Apresenta-se moi preocupada pola imaxe externa, ten medo aos rumores (páx. 28) que poidan estropear a súa reputación diante das viciñas, ela que gostaba de propinas e consideracións (páx. 248), de sentir-se unha señora, de subir na escala social. Lingoreteira (páx. 55) e amiga de cochicheos (páx. 368), o momento de penuria económica que está a vivir fai-na dura, cruel e amargada con todo o que a rodea, por tanto as súas actitudes así son: coa mamai Otília mostra-se especialmente cruel (páx. 98), roñando polo baixo contra ela (páx. 102), pois considera-a responsábel dos murmúrios das pingas; co tio Leandro é moi desagradábel (páx. 163); co home pelexa pola educación do fillo e pola escasez de cartos (páx. 111, 366); tamén co fillo

(páx. 252), ao que ten que sacar do comedor do coléxio. Para conseguir o que quere, emprega variadas técnicas, desde berros até choros (páx. 58). Moi preocupada pola vergoña que lle produce a escasez de cartos e o embargo dos seus bens (páx. 366), remata mirando para Pedro “cunha luciña de esperanza nos ollos” (páx. 367).

4. María Xosé

Irmá solteira que vive soa nalgún lugar lonxe. Pasara a adolescencia na aldea, co tío crego, pero sentia-se afogada e quería fuxir (páx. 164). O tío Leandro espantara-lle un mozo (páx. 167) o que a fixo eternamente infeliz, criando unha especie de misandria (ódio contra os homes). Afeita á tranquilidade do seu fogar e á soedade (páx. 97), non soporta a convivencia familiar chea de berros (páx. 97), e, irada cos demais, ameaza con ir-se (páx. 108). Aparece como a “feminista da familia», discutindo cos homes por non faceren ren, “parecedes uns califas e nós as vosas servas” (páx. 99), tildando-os de “machistas, máis que machistas” (páx. 99).

5. A Chuchona

No mundo rural galego a cuestión sexual sempre foi moi aberta, fixemo-nos por exemplo na existencia dun grande número de fillos de solteira, sen nengun tipo de prexuízos por parte do resto da sociedade, que vía nisto unha maneira de asegurar os coidados na vellez, non é así no mundo vilego, que toma os caracteres da sociedade urbana potenciada desde as esferas do poder como modelo a imitar, e que comenza coa represión de todo o que a sexo se refira (moitas das reflexións que se fai o tío Leandro), amparada esta represión, en grande medida, no labor da igrexa.

A Chuchona é a muller que rompe cos moldes sexuais preestablecidos. Coñecida polo alcume, só nun momento aparece o seu nome, cando ela llo di a Pedro, inducindo-o a que teña cara ela un mínimo de respecto (páx. 371).

Sendo adolescente, comenza xogos sexuais co Xoan, antes de que este se incorpore á zapataria do pai (páx. 56). A Chuchona gosta do Xoan e é correspondida, xuntos gozan das satisfaccións que o sexo lles reporta (páx. 56), mais o esforzo brutal do traballo co pai agota-o e o Xoan non rende como rendía antes, non dá respondido aos xogos coa mesma forza de había ben pouco tempo (páx. 56), o que fai que ela lle recrimine o seu pouco entusiasmo, recriminación que cria no Xoan unha carraxe, un odio que o levará a desprezos posteriores (páx. 61), cando ela insista en que se volvan a ver. Moi doída, porque está moi namorada do rapaz, pretende dar-lle ciúmes co Pedro (páx. 95) co ánimo de ferí-lo.

Afeita a enfrontar-se á hostilidade de todos, é moi “espilida nas circunstancias desfavorábeis” (páx. 94). Tiña moi “mala sona” (páx. 134) en xeral en toda a vila, e contra ela foi todo o pobo nunha burla na que “a desmoralización e a carraxe abriron camiño á vinganza, violenta, evidentemente, pero aclamada masivamente no bairro” (páx. 149); en particular, case todos os personaxes a definen como “mala muller», o

tio Leandro di “Esa sempre foi unha perda, había que botala daqui” (páx. 251), a Oliva “Moi mala bicha che é a Chuchona” (páx. 251), a Cristina “era unha puta e con iso xa se di todo” (páx. 134), o Xoan remacha “é unha puta, ¿enténdelo?” (páx. 139).

Moitas das súas actitudes son de muller rexeitada polo pobo en xeral, e por quen máis lle doi, o Xoan, ao que segue a querer apesar de todo. Ela cre que foi el “o que me levou á perdición. Eu non quería, e forzoume, meteume o gosto no corpo” (páx. 372). Recoñece a súa culpabilidade na maior parte das desgrácias dos Nogueira porque “tiña que me vingar da desgracia que botastes sobre min, todos, ¿sabes?, e o destino fixo que a familia elexida fose a tua” (páx. 372). Desfrutou moito coa vinganza (páx. 373), porque “o que menos tragaba era a vosa fachenda, mirabádesme por riba do ombro” (páx. 373).

C. As mulleres no mundo urbano

Personaxes moito menos perfiladas que as do entorno rural, Cristina e Natália son dúas mulleres totalmente contrapostas, unidas só polo amor a un mesmo home, Pedro.

1. Cristina

Define-se a si mesma como “fachendosa, irresponsábel, lixeira, consentida, burguesa. Son todo iso e moito máis. Pero nen ruin nen argalleira” (páx. 228). Filla única dunha familia de moi elevada posición económica e por ende social, os motivos que moven a esta muller en toda a novela son a loita pola tutela do seu fillo Roi, o enfrontamento co pai, e o secreto anseio de recuperar ao seu ex-home, Pedro, por quen sente unha forte atracción sexual (páx. 224).

Pedro opina dela que é “unha víbora” (páx. 151), cínica nas súas actuacións (páx. 152), “que mal che sentan os humildes, eses cos que ti non podes fachendear” (páx. 153), “lista e condenada” (páx. 154), argalleira (páx. 155), manobreira (páx. 156), que vive nun mundo de esplendor (páx. 157) que Pedro nunca tería soñado.

Embora en certos momentos non teña a suficiente presenza de ánimo como para ser capaz de non deixar traslucir os seus verdadeiros sentimentos (Pedro sabe que cando tatexa é que algo vai mal, páx. 217), para recuperar a Pedro, desenvolve ao longo da obra un plano trazado con extrema frialdade. Ela, tan afeizoada ao teatro, ensaia todo tipo de roles: desde o da dureza e do cinismo, enganando-o de contínuo e non lle deixando ver ao neno, até o de montar-lle unha cena amorosa-sexual cun monifate, só para lle dar ciúmes. Ao albiscar unha mínima posibilidade de acadar os seus propósitos, a súa actitude muda radicalmente, “vólvese doce, leda, tímida” (páx. 233), mesmo lle conta os problemas que ten co pai, que a acusa de “estar enmeigada co Pedro” (páx. 349), chegando ás ameazas de “ou o deixas ou cortamos” (páx.350). Asegura-lle que ela é unha vítima do enfrontamento entre Pedro e o Manteigas “no

médio como unha parva” (páx. 352), e pretende disuadí-lo de seguir coa Natália da que asegura que é a culpábel de todo (páx. 217).

Por fin consegue o seu propósito, Pedro está con ela, pero non serán felices (páx. 354), posto que el vultou porque non aturaba a soedade.

Apesar de tentar xustificar de seguido que ela non é ruin (páx. 275, 228), argalla unha série de médio-mentiras contra a Natália e os seus compañeiros, que provocan fortes enfrontamentos entre Natália e Pedro. Seguindo un esquema moi burgués na súa concepción da vida, critica con moita dureza a palla no ollo alleo, por exemplo, di da Chuchona que é unha puta por deitar-se cos homes que lle apetece, apelando ao machismo de Pedro de ter unha muller virxe, é o mesmo Pedro quen lle ten que recordar que ela fixera o mesmo antes de casar.

2. Natália

Convén destacar que “detrás de Natália hai unha idea». “Diferente, definida, segura” (páx. 362) é como a ve Pedro, a quen ela obriga a afondar nas cousas “cunha análise incómoda e ditatorial” (páx. 144). Muller forte, “que pertence ao partido máis radical que existe aquí” (páx. 351), cuxos membros son definidos polo Manteigas como “comunistas e separatistas de merda” (páx. 350), Natália é moi consecvente co seu compromiso tanto público (membro do comité de folgas dos operários lugueses, páx. 179, 185, 186) como privado (clarifica os puntos de vista de Pedro, ao que fai máis sutil, máis consciente dos feitos), nunca afrouxa, asegurando de si mesma que “aínda que pareza o contrario son feble, cómoda, góstame vivir ben. O que consigo é a forza de o pensar fondamente, moitas veces de ir contra o propio sentimento” (páx. 327). Busca a xustiza en todos os seus actos (páx. 170), analiza os feitos e mortifica coas verdades. Non é ambígua nos seus comportamentos, moi definida, e esixe o mesmo dos outros: “Podo entenderme ben con xente diferente a min. Chega con que se amose claramente definida. ¿Sabes?, a ambigüedade resúltame difícil de levar e de entender, non aturo aos que andan segundo os leve o vento” (páx. 326).

Sofre moito e “as bágoas xa baixan apresadas para morrer na cabeza do Pedro” (páx. 231), ao comprobar a verdadeira imaxe do home ao que quere, dominado polos instintos sexuais (páx. 231: “non era amor o que sentía, era o desexo reprimido de tanto tempo...»), e, se cadra, sen moita consciéncia de outra clase de amor. Natália asegura que “o que te enfeitiza no fondo (...) é a miña firmeza, digamos, como persoa que necesita amor pero tamén respeito” (páx. 327-28), coñecendo moi ben a desgraza de ser muller nun mundo dominado por homes: “O que pasa é que teño un concepto moi alto da dignidade e da fachenda, e máis por ser muller, por sofrer arreo esta desgraciada condición” (páx. 327). El quere-a, si, pero preferiría que ela fose máis “aprobemática, máis adoada, menos metida na política pero máis razoábel” (páx. 236). E a Natália, apesar de que o quere, antepoñendo a razón ao corazón, decide rachar con el, rompendo cos seus sentimentos pola racionalidade, mentres Pedro pensa “é

como o ferro, semella que desbotou todo sentimento” (páx. 320).

As personaxes coas que non coincide ideoloxicamente son moi duras á hora de xulgá-la: O Manteigas pensa “que é ela quen che está a meter o mal no corpo, o ódio cara nós. El xamais foi así” (páx. 217); a Cristina di dela que “é un tipo de persoa que non che convén” (páx. 228) e “os seus amigos (...) son uns perversos sen entrañas” (páx. 223), e o mesmo Roi, influenciado polo que oe, di-lle a Pedro “É mala porque te arreda da mamai e vai contra o avó». A opinión das viciñas non é mellor: “Xa maxinaba eu que tiña que ser cousa desa». O tío Leandro non a xulga pola vertente social, senón pola moral-relixiosa: “Estás casado (...) Esa outra non che convén, vaite perder». Pero, apesar de toda a súa riqueza, non era a Cristina, senón a Natália, a que lle enchia o ollo á mamai Otilia: “Sempre se interesaba polas suas relacións, e ¿por que non casas con ela?, agora din que se pode” (páx. 346).

Logo do accidente provocado para tirá-la de diante, o Pedro descobre que toda a súa dureza, a súa fortaleza, os seus modos de actuar eran unha máscara, e nas suas lembranzas aparecen os momentos nos que “Ela amosábase sen a dureza coa que agachaba a súa sensibilidade pronta, se che coñecen as tuas feblezas xa saben por onde atacar” (páx. 359).

Conclusiones

A muller, definida culturalmente como “o sexo débil», ante calquer conflito, situa-se en primeira fila, enfrontando-se a todas as cousas que a abouran. En *A canción do vagamundo* as mulleres son máis desinibidas e abertas nas actuacións permanentes e nas actuacións puntuais do que os homes. As principais personaxes femininas están moito máis evolucionadas que os seus oponentes masculinos: Mamai Otilia ten máis forza vital que o tío Leandro, apesar da situación social que dá todos os dereitos aos homes, e apesar do poder social do cargo do tío, crego nunha aldea primeiro e logo nunha vila. Natália, fronte a Pedro, representa a muller recta e rixida, loitadora, que prefere perder sentimentalmente e non torcer o camiño marcado polo seu pensamento, mentres Pedro, incapaz de se opoñer a nada, labra a súa propia desgraza, optando pola Cristina e pola vida burguesa.

Aparecen ideas de vanguardia dentro do pensamento feminista como a protesta contra o parasitismo doméstico masculino, por exemplo na cea de Noiteboa, e moitas actuacións están marcadas por prexuízos tradicionais, como a obsesión pola honra.

Mamai Otilia, fio condutor de toda a historia, é o prototipo de muller galega, de procedencia rural, liberal e práctica; as fillas, suxeitas xa a outro tipo de cultura e educación por mor da súa infancia e mocidade vilega, mostran-se moito máis prexuízosas e tradicionais nos seus conceptos e nas actuacións ante o dominio e o poder do home; Oliva está moito máis marcada pola aparencia externa e polo desexo de medrar socialmente; Cristina, burguesa e con cartos, consentida e caprichosa, xoga

coa hipocresía dos ambientes sociais elevados nos que se move; Natália debate-se nunha loita contínua, deixando-se gobernar pola razón e non polos sentimentos. Importantísimo é tamén o papel xogado pola Chuchona, muller de má vida ou má muller, segundo quen a defina, outra vítima máis dos homes e das circunstancias míseras. Para rematarmos, mesmo as mulleres de Santiorxo son moito máis decididas e fortes que os homes da aldea.

Bibliografía

Dieguez Vázquez, L., *A canción do vagamundo*, Edicións Sotelo Blanco, Barcelona, 1.986. VI Premio de Novela Galega “Eduardo Blanco Amor”.



O ASOCIACIONISMO FEMININO CATÓLICO EN SANTIAGO NO PRIMEIRO TERCIO DO SÉCULO XX (1900-1930)

XOSÉ VICENZO FREIRE LESTÓN

O asociacionismo feminino católico compostelano, a semellanza do de outras áreas do Estado Español, cómpre polo en relación co desexo por parte das xerarquías católicas de apartar ás masas dos movementos revolucionarios.

Neste anxeio de achegarse aos sectores populares opúñase a concordia á loita de clases, defendéndose a propiedade privada, a familia e a relixión en troques dunha xustiza social que contribuíra a facer máis levadeiras as tensións producidas pola desigualdade.

O xurdimento deste asociacionismo prodúcese a raíz da aparición da encíclica “Rerum Novarum” de León XIII (1891) e ten o claro obxectivo de contraatacar ante os avances do feminismo anglosaxón, para o que se postula como dirá Samuel Eiján “un feminismo católico que serviera de dique de contención del feminismo incrédulo y fuera valuarte que sostenga, a un mismo tiempo, los derechos augustos de la mujer y los de la sociedad que nace en sus brazos”¹.

A organización destas asociacións de mulleres católicas acusa, xa que logo, unha grande dose de paternalismo, pois os labores directivos corrían a cargo de mulleres das clases acomodadas, que tiñan aí unha boa sécola para dar saída aos seus anxeios de actividade, protagonismo e aínda, ás veces, de caridade. A isto pódese engadir outras vantaxes máis materiais como aforrar tempo e inqedanzas —acadando costureiras, modistas ou sombrereiras de confianza— e ver feitos os seus encargos a menos prezo —pola supresión do intercambio— e aforrar accións benéficas en favor das mulleres máis desfavorecidas —pois a asociación careaba da economía e moral das asociadas—².

1 Eiján, S., *La juventud Antoniana en la Vida Social*, Tip. El Eco Franciscano, Santiago, 1914, p. 188.

2 G. Basauri, M., “Los Sindicatos Católicos Femeninos (1900-1930)” en *Historia* 16, nº 69, xaneiro de 1982, p. 26.

A maioría destas asociacións aparecen en Santiago durante a 1ª década do século XX, agás as “Hijas de María”, existentes na vila arcebispal desde 1859 e a “Orden Tercera Femenina” que rexorde a partir de 1872.

Ademais destas asociacións, a muller santiaguesa antes de 1900 participaba tamén como membro da “Sociedad Económica de Amigos del País” (desde 1888), da “Asociación de Señores de Beneficencia” e da “Sociedad Benéfica e Instructiva — Unión Obrera—” (desde o 5 de Agosto de 1894), aínda que coa salvedade de estarlle vedado falar nas reunións³.

Pasando xa ás asociacións católicas cómpre distinguir:

A) As vencelladas ao clero regular, fundamentalmente aos franciscanos.

B) As vencelladas ao clero secular.

Asociacións femininas franciscanas

Baixo a órbita franciscana nacen “Orden Tercera Femenina” e “Juventud Antoniana Femenina”.

A “Orden Tercera Femenina” nace ao tempo que a súa correspondente masculina, coa finalidade de santificación por parte dos laicos, varios séculos antes da etapa que estamos a estudar e non constitúe ningunha novidade no primeiro tercio do século XX.

Si que resultaría novidoso o xurdimento das Xuventudes Antonianas (masculina e feminina). Samuel Eiján defínenos a “Juventud Antoniana Femenina” como unha agrupación “que aspira a la formación completa de las jóvenes cristianas, por medio de la vida instructiva en los círculos o roperillos y de la vida recreativa que las guarde y defiende de las sucesiones del mundo”⁴. Esta é da que imos falar.

Juventud Antoniana femenina

As orixes da “Juventud Antoniana” están na cidade de Braga en setembro de 1896, sendo axiña espallada por Galiza mercé ao celo dos franciscanos por apartar á mocidade do camiño do mal e conservala na inocencia de costumes⁵. Santiago sería a derradeira de todas as grandes vilas galegas en inaugurar a súa “Juventud Antoniana”, e fíxoo o 9 de xuño de 1912 mercé ao labor do P. Daniel Devesa; establecería o seu local na rua de Algalia de Abaixo, nº 24⁶.

3. *Reglamento de la Unión Obrera. Sociedad Benéfica e Instructiva de Santiago*, Santiago, Imp. Paredes, 1853. Folleto.

4. Eiján, S., *Op. Cit.*, p. 195.

5. *El Eco Franciscano*, Santiago, 15-V-1911, pp. 372-73.

6. *Diario de Galicia*, Santiago, 11-VI-1912.

Organización interna.- As súas asociadas divídense en varias categorías:

- Protectoras:

- 1º. **Honorarias.** As que favorecen á Asociación coa súa influencia e prestixio, axudando asimesmo a facer fronte aos gastos coa aportación dunha cantidade fixa.
- 2º. **Efectivas.** As que tendo sido antes socias numerarias merecen esta distinción pola súa exemplar conducta. A súa actividade é puramente auxiliar e non se trata en puridade de “Jóvenes Antonianas”.

- **Numerarias:** Son as socias propiamente ditas. Abranxe esta categoría ás mozas solteiras desde a primeira comunión até os 35 anos. Resultaba imprescindible ser de boa conducta relixiosa e social, amén de contar con permiso de pais e encargados antes de formalizar a solicitude de ingreso, dirixida ao P. Director.

As socias numerarias agrúpanse en coros de trece mozas, sendo unha delas a celadora de coro. Facíase tamén o mesmo no caso de socias protectoras e aspirantes, cando compría. Á fronte de todos os coros estaba a celadora maior.

Existían asimesmo as socias aspirantes ou “Infancia Antoniana”, que abranxía ás nenas desde a máis tenra infancia até a primeira comunión.

A Xunta Directiva compúñase de:

- **Director:** Común ás seccións masculina e feminina, este cargo adoitaba estar ocupado por un franciscano adicado a actividades propagandistas.
- **Presidente,** Secretaria, Tesoureira, Vicetesoureira e varias vocais que ocupan videpresidencias, vicesecretarias, etc.⁷

Os cargos directivos, agás o de Director, anovábanse cada dous anos con dereito a reelección.

As contribucións económicas das súas socias protectoras e a distribución das esmolas acadadas empregábanse en labores asistenciais ás mulleres máis desfavorecidas:

- Proporcionar leccións de costura ás mozas antonianas pobres de 12 a 16 anos, ao tempo que se lles daban “sanos consellos morales” e se lles regalaban prendas de roupa.
- Elaborar as chamadas “canastillas antonianas” (desde o 13 de xuño de 1913), que consistían en cartos e roupa para atender aos gastos dun recién nado. Regalábase unha por mes, sempre a familias pobres de solemnidade, segundo certificado de pobreza e moralidade intachable por parte dos respectivos párrocos.

7. “Estatutos de la Juventud Antoniana” en *El Eco Franciscano*, Santiago 1-XII-1918.

- Sostimento das escolas gratuitas, catecismos e primeiras comunións da Asociación.
- Socorro a familias pobres da localidade⁸.

Rematando, diremos que se perdeu a documentación interna desta Asociación, polo que non se fai nada doado coñecer os niveis de afiliación e de actividade, aínda que desde logo a súa implantación durante esta época foi verdadeiramente salientábel.

Asociacións femininas auspiciadas polo clero secular

Vencelladas ao labor do clero catedralicio santiagués e á actividade de incansábeis propagandistas laicos coma o P. Vicent. Nadas nas décadas dos anos 10 e 20 deste século, atinxirán o seu cumio na segunda metade dos anos 20, cando agrupan as súas forzas, aínda mantendo a autonomía organizativa de cada asociación, e levan a cabo un ronsel de actividades sociais que acadarán o seu cénit coa celebración da magna asemblea de mulleres católicas galegas en Santiago, no mes de xullo de 1929, onde se definiu claramente o papel que debía xogar a muller no seu modelo de sociedade.

Por razóns de espazo, non imos analizar aquí as Asociacións de matiz unicamente piadoso, como as confradías ou as “Marías del Sagrario”, circunscríbndonos ás asociacións de mulleres con actividades sociais, que caen dentro do ámbito laico.

Existen unha chea de problemas, á hora de estudar estas asociacións, debido á perda da súa documentación interna; polo que a única maneira de reconstruír as súas actividades é a través da prensa e outras fontes subsidiarias.

Entre elas distinguiremos:

Asociación de señoras de la buena prensa de Santiago.- Fundada en 1909 coa finalidade de espallar a prensa católica. As súas actividades implican o reparto de revistas, xornais, opúsculos, follas parroquiais, etc., e a loita con todas as súas forzas contra a “prensa impia” como *El Imparcial*⁹.

Está aínda por facer un estudo en profundidade da súa incidencia social na sociedade santiaguesa, mais pensamos que non foi moita.

Liga Mutua de señoras.- Non coñecemos a data exacta de fundación, aínda que debe as súas orixes á actividade do P. Vicent, que chegou a Santiago en 1908. Se pensamos que o 9 de xullo de 1909 leuse a primeira memoria de actividades, que no sucesivo faríase cada ano, non semella aventurado afirmar que o nacemento da Asociación tería lugar nos meses de xuño ou xullo de 1908¹⁰.

8. Eiján, S., *Op. cit.*, pp. 208-210.

9. “Asociación de Señoras de la Buena Prensa” en *Diario de Galicia*, Santiago, 8-V-1910.

10. Sobre as orixes da asociación, véxase “Memoria de la Liga Mutua de Señoras...” en *Diario de Galicia*, Santiago, 9-VII-1909.

Tratábase dunha asociación interclasista con dous tipos de socias:

- **As da caridade:** Son as “bienhechoras” da obra e aportan o seu celo, dilixencia, doazóns, e por suposto copan a dirección. Eran señoras de aristocracia e alta burguesía, que vian aí a posibilidade de dar saída ás súas enerxías nunha obra social. A fins de xuño de 1909 eran 1.350 socias.

- **As numerarias:** Son as socias pertencentes ás clases traballadoras, que se “benefician” da Asociación e aportan unha cuota de 10 céntimos mensualmente.

Para xestionar os seus ingresos, a Liga fundou en Santiago unha Caixa de Aforros que se dedica a:

- Recibir cantidades dos aforradores.

- Facer productivas as economías das clases traballadoras, xa que a cuota de 10 céntimos que cada asociada numeraria aporta mensualmente, ao chegar a unha peseta (aos 10 meses), devenga un interés do 30%.

As ganancias da Caixa invertíanse en socorros e prendas de roupa, que se rifaban unha vez ao ano entre as socias numerarias, en gastos de material e en inversións de empresas como “La Eléctrica”.

Como finalidades estarían:

- Fomentar a piedade con comunións xerais, exhortacións e reparto de obxectos piadosos.
- Estreitar as relacións entre pobres e ricos, combatendo o odio de clases e o socialismo e anarquismo, mediante visitas das socias protectoras ás de número co pretexto de informarse das súas necesidades e practicar con elas a caridade, pedíndolles resignación e distribuíndolles esmolos en especie a conta dos fondos da asociación.
- Atender necesidades das socias de número, a través da concesión de empréstitos e “estimular” o traballo esixindo o reintegro d aqueles, distribuídos en pequenas cantidades durante varios meses.
- Distribución anual de “donativos” a todas as socias de número, para axudarlles a celebrar o nacemento do fillo de Deus¹¹.

Na década dos anos 10 a maioría das súas actividades orientáronse á construción de casas baratas para operarios, casas que despois saían a concurso a pouco máis da metade dos prezos de custe. Así e todo, ás veces, as subvencións concedidas polo Ministerio de Gobernación para estas actividades, non se xustificaban axeitadamente

11. “Liga Mutua de Señoras” en *Gaceta de Galicia*, Santiago, 5-VII-1913.

(isto pode facer pensar, aínda sen probas, na desviación ou malversación de fondos)¹².

A Liga, a miúdo, queixábase de problemas económicos e “de ser desconocida por muchos, mirada con indiferencia por otros y hasta por algunos combatida”¹³; o que nos parece indicio da escasa importancia que a maioría dos católicos daban ás asociacións femininas, en xeral.

Amén dos labores caritativos, a Liga dedicou moitas enerxías á erección dun local social, que sería a “Casa Social Católica”, inaugurada por fin o 30 de outubro de 1920, despois de varios anos de duros traballos e con algunhas interrupcións por problemas económicos.

Este edificio, que segundo algúns custou unhas 130.000 ptas, e segundo outros chegaría ás 170.000 (das de 1920), estaba situado na Rúa Nova, no local que hoxe ocupa o Salón-Teatro. A partir da súa inauguración e ao longo dos anos 20, a Casa Social Católica sería o local de reunión de todas as asociacións católicas composteláns.

Celebrábanse neste local veladas teatrais, musicais, cinematográficas, etc, establecéndose unha cuota mensual de 1 pts para as asociadas, cuota que daba dereito a:

- Entrada de balde a unha sesión cinematográfica moral por semana, e a conferencias, veladas, etc que non sexan de pagamento.
- Dereito de preferencia en localidades nas funcións extraordinarias de pagamento¹⁴.

Desde a segunda metade dos anos 20 iría perdendo importancia esta asociación, en beneficio da “Acción Católica Femenina”.

Acción Católica Femenina.- Nada en 1919, ten varios obxectivos moi claros:

- Buscar a unidade de Acción Social Católica, agrupando a todas as asociacións relixiosas de Santiago.
- Establecer institucións em beneficio das clases necesitadas.
- Combater a inmoralidade no vestir e nos espectáculos públicos¹⁵.

O seu intenso paternalismo lévaas a organizar escolas dominicais para obreiras, fundan unha Caixa-Dotal que aporte un dote ás operarias e serventas asociadas, crían

12. Denegación de subvención á Liga Mutua de Señoras por parte do Ministerio da Gobernación. Folla solta conservada no Arquivo Municipal de Santiago. 10-XII-1919.

13. “Liga Mutua de Señoras” en *Gaceta de Galicia*, Santiago, 5-VII-1913.

14. “Liga Mutua de Señoras. La Casa Social Católica” en *Diario de Galicia*, Santiago, 5-III-1920.

15. “Acción Católica de la Mujer” en *El Compostelano*, Santiago, 18-IV-1921.

un fondo de pensións de retiro para a velez, solicitan socorros nos casos de enfermidade e tentan de establecer, entre as socias, vencellos de afecto e caridade cristiá¹⁶.

Un dos seus anxeos máis queridos e non acadados era a criación dunha residencia-escola feminina para as estudantes universitarias¹⁷, mais o proxecto non callou.

Segundo foi avanzando a década dos 20, esta asociación absorveu de facto ás outras, e na grande Asemblea de xullo de 1929, practicamente o seu papel é hexemónico.

Juventud católica feminina.- Nace o 15 de xaneiro de 1927 nunha asemblea celebrada no Salón-Teatro coa participación de máis de 400 asociadas.

Convertida na mocidade de “Acción Católica Femenina”, orientaba as súas actividades a:

- Organizar conferencias apoloxéticas, xerais e de cultura xeral todos os sábados, nas que participaban persoas especialistas nos diversos temas.
- Asistir todas a unha misa os días santos.
- Intensificar a propaganda da asociación.

O 15 de xaneiro de 1928 sairá o seu “Boletín de la Juventud Católica Femenina” de carácter mensual, que se interrompía nos meses de verán, durando até abril de 1930.

Sindicato Católico de Obreras.- Constituíuse na Rúa do Villar o 9 de setembro de 1915, pasando logo ao nº 24 da Rus Nova. Estaba formado fundamentalmente por obreiras do textil e lavadeiras.

Tiñan un asesor relixioso na persoa do coengo santiagués Salustiano Portela Pazos, asesor tamén da “Acción Católica Femenina”.

Entre as súas actividades salientaremos:

- Criación dun obradoiro-cooperativa para a confección de traxes de muller e neno. Neste obradoiro, constituído en febreiro de 1920 e no que traballaban modistas a domicilio, respetábase o descanso dominical e a xornada laboral era de 8 horas, con pagamento das extraordinarias.

En 1824 estableceron tamén un salón, onde se daban clases de corte e confección.

As súas reunións celebrábanse na Casa Social Católica, pois participaron na súa

16. “Sindicato Caja-Dotal de la Inmaculada. Las Escuelas Dotales” en *Diario de Galicia*, Santiago, 27-IV-1921.

17. “Reunión femenina en la Universidad. Trabajos en Acción Social” en *Diario de Galicia*, Santiago, 29-V-1920.

construcción aportando unhas 4000 pts¹⁸.

- Criación dunha escola nocturna de obreiras, anunciada en 1922 mais que non empezou a funcionar até o curso 1926-27. Nela ensinábase economía doméstica, costura, bordados, cociña, gramática castelá, etc, clases que eran impartidas por señoritas burguesas. Nestas clases, nun ton moi paternalista, repartíanse premios ás alumnas máis aplicadas consistentes en libretas da “Caja Postal de Ahorros” cunha determinada cantidade, segundo o grado de “aplicación”¹⁹.

O “Sindicato Católico de Obreras” tiña 462 afiliadas en 1920, 693 en 1925 e 756 en 1929, mentres o seu capital social pasaba de 8.729 pts en 1925 , ás 10.500 pts en 1929²⁰.

A asemblea de “Acción Católica Femenina” de xullo de 1929 en Santiago

Do 21 ao 24 de xullo celebrouse a Asemblea galega de “Acción Católica Femenina” en Santiago, con participación de todas as asociacións antes citadas e outras de distintos lugares de Galiza.

Entre as conclusións acordadas salientaremos como novidades:

- Que a muller, sexa o que for o seu estado civil, poida ser tutora, formar parte do consello de familia e ser testemuña en testamento.
- Que o esposo non poida vender os bens gananciais sen coñecemento da muller.
- Dereito de voto para a muller.
- Que se desdobre as escolas mixtas e que non falten ás rapazas as clases de costura, corte e confección “y otras labores femeninas”²¹.

Como conclusión, diremos que no Santiago do primeiro tercio do s. XX, son as asociacións católicas as que conseguen atraerse á muller ás súas filas, en parte pola deixadezas asociacións de esquerda e en parte pola propia febleza do movemento obreiro.

A labor destas asociacións católicas, a pesar da xustiza evidente dalgunha das súas reivindicacións, fica, así e todo, atenuado pola súa estreita visión da estrutura social e o seu apego á ideoloxía dominante, que conlevaba a pretensión de acurtar as desigualdades sociais máis evidentes, para seguir a manter unha situación de inxustiza e explotación.

18. “Sindicato Católico de Obreros” en *Diario de Galicia*, Santiago, 16-IV-1919.

19. Pérez Millán, J., “Escuela Nocturna Obrera” en *El Compostelano*, Santiago, 17-V-1927.

20. Domínguez Castro, L., *El Movimiento Obrero en Santiago (1920-1931)*. Memoria de licenciatura inédita, Santiago, 1981, pp. 97 á 99.

21. “Primera Asamblea Regional Gallega de Acción Católica Femenina” en *Boletín de la Juventud Católica Femenina*, Santiago, 24-VII-1929; pp.45-46. Coincide esta asemblea cunha fonda ferventía en toda a Universidade e nun intre de liortas entre dereitas e esquerdas.

A MULLER NA LITERATURA GALEGA: PROPOSTAS PARA UNHA UNIDADE DIDACTICA

CARME FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN
E.U.F.P. E.X.B. Universidade de Santiago

Introdución

Este proxecto didáctico naceu da necesidade de sistematizar e reunir nunha unidade de traballo unha serie de preguntas, reflexións, mesmo de teoría, que moitas e moitos profesoras e profesores propoñemos nas aulas ao rematar certos temas ou ao comentar determinados textos.

Do que se trata é de revisar algunhas cuestións relativas ao papel da muller na literatura galega, e, a seguir, ordená-las, para obter como resultado un corpus sistemático de actividades para que poida ser levado a cabo polo alunado e tirar, así, as súas propias conclusións.

Tendo en conta o carácter desta comunicación, vou-me limitar a deseñar, nunhas liñas moi xerais, unha proposta que sirva como punto de partida para un traballo sobre estes temas na aula.

Pode-se-me dicer, con certa razón, que non fica moi claro ao que me refiro co epígrafe da muller na literatura galega, pois baixo o mesmo título podería-se tratar do estudo da literatura da muller (feita por mulleres) ou tamén a literatura sobre a muller (onde esta aparece como personaxe, con maior ou menor relevancia).

Esta ambigüidade, en boa medida premeditada, é consciente pola miña parte xa que o que vou propor é unha especie de síntese, unha mistura desas dúas liñas, en principio contrapostas, que podíamos entender no título. Pois do seu enfrontamento, evidentemente, tamén se poden tirar conclusións.

Por outra parte imos introducir o criterio cronolóxico. Imos seguir o fío da historia ao tempo que, desde unha perspectiva estrictamente literaria, analizaremos os textos propostos. Deste xeito, através das mulleres que, ben como personaxes, ben

como criadoras, atopamos na nosa literatura, intentaremos ir deseñando un retrato da súa situación e consideración social, dos seus problemas ou da conciencia sobre si mesmas propias ao longo da historia. Así mesmo, procuraremos ir relacionando todo o anterior con textos e/ou figuras doutras literaturas, de tal maneira que poidamos ir estudando o específico e o xeral da problemática da muller.

Nesta tarefa de ensino-aprendizaxe, é evidente que o obxectivo fundamental e desexábel é que as rapazas e rapaces poidan tirar as súas propias conclusións sobre cal é a imaxe da muller que nos transmitiu a literatura galega e a que preconceitos ou a que supostas funcións aparece ligada nas distintas épocas históricas. Ao mesmo tempo, iremos observando a progresiva incorporación da muller ao mundo da escrita, feito paralelo coa súa integración social, e se isto supuxo ou non un cambio real na consideración e funcións que ten e realiza hoxe.

Idade Média

Ao achegarmo-nos á literatura medieval, constata-se o afastamento desta literatura, tanto no espazo temporal e social como no lingüístico e, mesmo, no estritamente literario; isto obriga-nos a ter en conta moitos datos co-laterais (referencias ao contexto xeral medieval) que fan que a análise dos textos desta época sexa moito máis lenta e confusa que a dos posteriores. Xa que logo o alunado estará máis guiado por nós no seu percorrido através da literatura medieval.

En primeiro lugar partiremos da análise das Cantigas de amigo fronte ás de amor, atendendo a cuestións como:

- eu lírico.- Voz feminina ou masculina que fala.
- os elementos diferentes que aparecen en cada un dos xéneros: personaxes,
- situacións, espazo,...
- maior ou menor primitivismo.
- maior ou menor presenza da natureza.
- maior ou menor sinceridade.
- maior ou menor inxenuidade.

...

A partir dos datos extraídos, e tendo sempre moi presente (por parte da profesora/profesor) cuestións como a rigorosa configuración dos xéneros na época medieval, o valor da "imitatio" (fronte ao aprécio da orixinalidade na literatura contemporánea) e o carácter elitista e de clase da lírica que estamos a analizar, cumpre propor unha reflexión sobre se todos aqueles elementos responden á vontade de facer un retrato real dun sector da sociedade medieval (as mulleres) ou se, pola contra, só responden a unha vontade de presentar unha realidade fortemente estilizada.

A seguir deberiamos deter sobre o retrato e as actividades que se nos ofrecen da muller nas cantigas de amigo para comprobar se "esas supostas pescudas

na psicoloxía feminina” (tal como se ten dito deste xénero) debuxan un retrato tan limitado e lineal nos seus trazos como as cantigas de amor, ou se estamos ante algo novidoso.

Nesta mesma liña, o punto seguinte consistiría en revisar as teses tradicionais sobre o suposto protagonismo social da muller galego-portuguesa, evidenciado teoricamente, no seu protagonismo literario nas cantigas de amigo. A respecto disto, cómpre revisar textos históricos ou críticos onde se fale do papel da muller na sociedade medieval (tanto da nobreza como das clases populares).

No plano literario poden-se seleccionar dúas análises contrapostas dun mesmo termo: por exemplo o valor da expresión MINHA SENHOR ou MIDONS, e comparar os razoamentos que se fan a partir del, para ver que enfoques diferentes están a xogar no fondo da cuestión.

Non podemos esquecer as cantigas de escárnio. Nelas teríamos que preguntarnos se o abano temático das sátiras é o mesmo para homes e mulleres, concretando con que temas se vincula á muller.

Presenta un grande interese, á hora de buscar pegadas do mundo social medieval, a comparación entre as mulleres das cantigas de escárnio e as das cantigas de Santa Maria (exceptuando a Virxe, obviamente) fronte ás das cantigas de amor e amigo.

Como complemento do anterior poden-se procurar representacións simbólicas doutras artes (pintura, gravados, escultura, ..., como por exemplo: “A muller adúltera” das Platerías), para rematar de configurar esa visión da muller medieval.

Igualmente poden utilizar-se outros textos críticos: textos teolóxicos, afirmación da Patrística, de San Agostiño, etc.

Neste punto podería ser moi útil revisar brevemente as personaxes das novelas de cavalarias e ver que virtudes se enuncian para as damas e cales para os cavaleiros. Tendo en conta que o mundo artúrico é un paradigma da sociedade medieval, poderíase reflexionar sobre o que representa Xenevra en comparación con Arturo e Lanzarote. Por outra parte, que papel cumpre a raíña no desenlace final da historia?

Para rematar este apartado, a partir dos datos recollidos, deseñará-se a imaxe que recibemos da muller através da literatura medieval.

Século XIX

Ao achegarmo-nos à literatura deste século atopamos unha língua que non ofrece os problemas da medieval e, sobretudo, un contexto social e histórico que podemos comprender dun xeito doado ao nos resultar moito mis próximo. É por iso que a análise dos textos vai ser moito mis “directa”, menos “mediatizada” (por dicé-lo dalgunha maneira) por textos críticos de apoio. Imos deixar que os propios alumnos

e alunas tiren, desde o iníicio, as suas propias conclusións sobre a utilización de certos elementos lingüísticos. Poñamos algun exemplo:

- Por onde ela pasa/fecunda os terreos/espértanse os *homes* (CURROS).
- *Fillos* dos celtas. (PONDAL)
- A patria morre —malia o *fillo* que a non mira. (CURROS).
- Pasai, *rapaciños* (...)/cando eu me atopare/de *donos* liberto. (CURROS)

O uso que aquí se fai do xénero, ten algun valor determinado? Podemos atopar outros exemplos semellantes?

Pola contra, se deixamos de lado a Rosalia, o xénero feminino aparece en exemplos como:

- A nai afrixida/e espantada escuitara dos fillos/a plática serva. (PONDAL).
- Agarima alleeira eses ingratos/(...)Malas novas madrastra de insensatos (PINTOS).

Seria interesante procurar aquí máis exemplos do tóxico:

GALIZA=FEMININO (SUAVE, AGARIMOSA, DOCE)=NAI,

coa súa variante tamén de madrastra ou da mala nai que rexeita aos fillos.

Outros exemplos onde aparece o feminino poden-se ver en poemas de Eduardo Pondal (como por exemplo: “As almas escravas”). Podemos-nos perguntar con que se identifica aquí o feminino e se se enúncian os mesmos valores para o masculino.

Continuando nesta liña podemos ver outros poemas do mesmo autor que, coerentemente coa estética épica que proclama, expresan un sexismo aínda máis claro e violento: “Pilleína entre os pinos soia” e “Oh, quen poidera”.

A seguir podemos facer un repaso dos poemas doutros autores, homes, deste século, e ver que tipos de mulleres aparecen nos seus poemas. Así, fixaremo-nos por exemplo na muller do poema “Cántiga” de CURROS e compararemo-la coas que aparecen en “A xusticia pola man” ou “Soia”. Poderíamos ir máis lonxe e ver se hai algunha coincidencia entre a rapaza protagonista do poema de CURROS e as protagonistas das cantigas de amigo medievais.

Outro exemplo interesante pode ser un estudo comparativo do tema: *emigración e muller*, para ver que novidades atopamos nos textos rosalianos a respecto doutros autores do Rexurdimento.

No nivel teórico, cómpre ter en conta que con Rosalia asistimos a un feito importantísimo na nosa literatura: fronte á situación anterior onde a muller era OBXECTO DO DISCURSO, aparece a muller como SUXEITO DO DISCURSO (autora e, tamén, protagonista real dos textos).

A partir de “Daquelas que cantan”, *Las literatas* ou *Flavio* reflexionarás sobre a problemática específica da muller escritora. Sería tamén útil relacionar as opinións da nosa autora coa doutras mulleres dedicadas á escrita noutros lugares (mesmo

posteriores no tempo). Procurarán-se, por exemplo, algúns fragmentos de *Un cuarto propio* de V. Woolf e verán-se as coincidencias na análise da problemática das escritoras, que, no fondo, non é outro que o da independencia persoal da muller.

Tendo en conta o que se di das mulleres no prólogo de *Follas Novas*, en poemas como “Pra A Habana”, “Soia” ou “Non cuidarei máis os rosales”, algúns fragmentos de *El caballero de las botas azules* ou *Flavio*, e axudando-nos de textos críticos, poderán-se extraer opinións persoais a respecto das ideas de Rosalia sobre a situación da muller.

Como remate deste apartado, despois de facer unha síntese do visto, podemos debater a actualidade e vixencia das visións que, sobre a muller, nos ofrece a literatura do século XIX.

Século XX

A modo de introdución, ligado un pouco ao que vimos de estudar, poderían-se procurar máis exemplos de marcas sexistas na linguaxe, para comprobarmos como se seguen a utilizar no mesmo sentido:

- Eu caracterizaría aos *homes* do meu tempo (Risco).
- Antes de ser *escravos, irmáns, irmáns galegos*. (Cabanillas).
- Aprendimos dos nosos *mestres*.(...) somos un pobo de *mulleres* (A. Cebreiro e M. Antonio).

A seguir podemos deter-nos en dona María (a nai de Adrián en *Arredor de si*) que, ao igual que moitas fidalgas de Otero Pedrayo, representa un tipo moi determinado de modelo para a muller. Sería útil caracterizá-lo e buscar outros exemplos semellantes noutros autores, a fin de definir con claridade o que ten sido, desde sempre, o modelo tradicional de muller.

Relacionado con isto, conviria revisar textos onde a muller apareza definida unicamente polo seu físico, pola súa beleza ou polo seu engado (iso que topicamente é chamado “o eterno feminino”), por exemplo: o poema de R. Carvalho Calero: «A Alvaro Cunqueiro, 1.990”.

Noutra orde poderá-se ver como as mulleres que aparecen na obra de moitos autores deste tempo non se corresponden tanto con imaxes máis ou menos axustadas a comportamentos reais, senón que reproducen tópicos que veñen fixados pola cultura, a tradición ou as propias artes. A este tipo de imaxes chamámolas *estereotipos*.

En concreto, existen dous tipos femininos que se reproducen na literatura desde sempre, pero, talvez, acadan unha configuración máis definida desde finais do s. XIX: son “*a muller anxo*” e “*a muller malvada*”.

Poderían-se propor como actividades a este respecto: primeiro caracterizar estes dous tipos literarios, e, a seguir, buscar representacións delas no mundo da arte (pintura, cine,...) .

Unha vez feito o anterior pasaríamos xa á procura destes estereotipos femininos na nosa literatura, por exemplo nas novelas de Otero, no teatro de Cunqueiro, etc. Nesta liña habería que responder razoando-o a que tipo se adscreven Ofélia ou Gerda do *Don Hamlet*, a Micaela de *Os vellos non deben de namorarse* ou Berta de *Os camiños da vida*. Tamén se pode estudar que representan a Lilith e a Eva do poema de Carvalho xa citado.

Fronte a isto, no próprio discurso masculino, albiscan-se novos horizontes para a muller, ao aparecer esta tratada de xeito parcialmente diferente, ou mesmo desenvolvendo actividades até aquela reservadas aos homes.

Nesta liña sitúa-se a figura de Miss Woolf que aparece en *Devalar* de O. Pedrayo; focaremo-la desde unha dobre perspectiva:

1º) A da orixinalidade que representa trasladar ás letras galegas dos anos 30, unha figura literária tan singular como a da escritora da que xa antes falamos.

2º) A da novidade que o tratamento desa figura feminina supón dentro da obra do próprio Otero.

Para completarmos este cadro sería bon analizar a figura da Evanxelina de *Xente ao lonxe* ou Rotbaf Luden de *Retorno a Tagen Ata*, entre outras, como exemplos desas novas actividades públicas das mulleres (en concreto, nas dúas citadas, da entrada na política activa) que aparecen representadas na Literatura cun grao maior ou menor de estilización.

Escritoras no século XX: A muller, de novo, suxeito do discurso

Se ben antes da guerra xa tiñamos algunha escritora, como Francisca Herrera, vai ser a partir dos anos 50 cando comezan a aparecer no panorama literario novas autoras. Neste caso si pode ser interesante, posto que son en xeral bastante menos coñecidas, que os alumnos e alunas percuren información e textos de María Mariño, Pura e Dora Vázquez, Luz Pozo, etc. Podería resultar interesante buscar, através dos poemas destas autoras, os trazos estilísticos preponderantes nelas e intentar definir a estética á que se adscreven, comparando a súa produción coa dos poetas-homes do seu tempo.

A partir de *Adiós, María* de Xohana Torres voltamos a atopar na nosa literatura algo que xa se via en Rosalía: o “eu feminino” que fala e, tamén, reflexiona desde unha “óptica de muller”. Pode-se razoar esta afirmación explicando-a a partir da novela.

Esta autora, xunto con bastantes outras, é un bon exemplo do que vai ser o seguinte paso no proceso de escrita feminina; isto é, a asunción por parte das mulleres escritoras do seu papel público, nun querer equiparar-se cos seus colegas homes. Fala-se neste momento da “escrita da igualdade” e, porén, no nivel formal, podemos

observar que as escritoras fan uso, ás veces, do “eu masculino”. A partir por exemplo de *A orella no buraco*, algúns dos poemas de Pilar Pallarés desta época, poden-se buscar as razóns desta aparente contradición, complementando-o con algun texto crítico.

Posteriormente, e ligado a plantexamentos feministas, falaremos da “escrita da diferéncia”. A definición deste concepto fará-se a partir das conclusións extraídas da lectura de *O segredo da pedra figueira* e de poemas de *Sétima Soidade* de Pilar Pallarés, seguindo coas escritoras citadas anteriormente, para vermos a evolución da súa escrita.

Noutro aspecto da creación, buscarán-se nomes de autoras de ensaios (científicos, literarios, históricos,...), constatando-se o seu, en certo modo, elevado número. Con que se pode relacionar a entrada da muller nese apartado da escrita?

Estamos a analizar, polo tanto, a progresiva incorporación da muller ao labor literario, paralela á que se dá noutros sectores e actividades sociais. Cumpre, pois, reflexionar sobre se esa presenza de mulleres é realmente equivalente á dos homes. Para concluir algo a este respecto, propomos dous temas para analizar:

- Como se explica o grande número de autoras que se dedican á literatura dita infantil ou xuvenil?
- Teñen as mulleres a mesma presenza pública en cuestións como dirección teatral, premios literarios, postos relevantes nas editoriais, conferencias,...?

Hai que supor que a análise destas cuestións nos debe levar ao debate da igualdade, teórica *versus* real, de mulleres e homes na nosa sociedade.

Epílogo

O obxectivo final desta unidade consiste en lograr que as rapazas e rapaces sexan quen de captar e reflexionar sobre os preconceitos e condicionantes históricos que fan que a imaxe da muller apareza fondamente mediatizada por prexuízos ligados a unha mentalidade patriarcal.

Ao tempo, pretende-se introducir o alunado na análise do sexismo (nos termos e na linguaxe) que aparece desde sempre na literatura, e, como obxectivo último e non menos primordial, facé-los, facé-las receptivos/-as aos temas relacionados coa discriminación da muller, a parte de concienciá-las a elas da súa propia identidade.



CONCEIÇÃO ARENAL NA POLÊMICA FEMINISTA DECIMONÓNICA

M^a DO CARMO COZINHA

I.B. Burela

A mulher galega participou excepcionalmente na polémica feminista espanhola que se inicia no século XIX. Nela surgem como pioneiros os escritos de Conceição Arenal, Emília Pardo Bazán e Rosalia de Castro.

Contodo, esta polémica semelha nom ter saído do círculo da intelectualidade, nem no século XIX, nem até o último terço do XX, tal como se observa pola situação da mulher espanhola e galega neste período.

O protagonismo feminista das três ilustres galegas do XIX combina-se paradoxalmente com a inexistência dumha apreciável preocupação deste signo na Galiza decimonónica. Porém, esta aparente contradição nom é tal, se partimos da realidade precapitalista do país galego, onde o apego conservador aos papeis sexuais tradicionais e à misogínia, próprios da cultura judeu-cristá, está arraigado na mentalidade das nossas gentes.

Aliás, o galeguismo liberal e federal do século XIX assume teoricamente o igualitarismo entre os sexos, mas na prática observa-se que o único protagonismo da mulher é a sua ausência. E inclusive alguns ilustres liberais, de entre os que desgraciadamente temos que salientar a Eduardo Pondal, fam gala dum machismo de raízes primitivas.

A mulher no marco da restauração

No marco da rígida hierarquização de funções que caracterizam a sociedade da Restauração, a mulher leva a pior parte, independentemente da sua pertença ou nom à classe baixa.

Além da dura jornada laboral no talher ou na fábrica, em condições nom mais benignas que as do homem, a mulher das classes operárias vê-se obrigada a afrontar as tarefas do lar.

A situação é muito mais favorável quando se trata de senhoras de classe meia e alta. Contodo, apesar da exenção de trabalhos pesados, a sua vida vê-se condenada

à esterilidade. Impossibilitada de cursar estudos universitários ou de exercer umha profissom, as mulheres de classes acomodadas hám de conformar-se com passar as suas vidas fechadas no lar adicadas às tarefas domésticas e ao cuidado do homem e dos filhos, sem mais prazer que o passeio dominical, os ofícios religiosos e os bailes de sociedade. Ir além destes hábitos é perigoso porque supom o caminho que leva à desonra, a mais grande desgraça para umha mulher num mundo em que o recato, a obediência e a resignação som os melhores tesouros que possui.

A mulher é o resultado do que o homem quiço que fosse por meio de umha precária educação. Em vez de marchar com o progresso social, empequeneceu-se com o passo dos séculos: frente às mulheres do Renascimento ou do século XVIII, as do XIX perderom os antigos ideais e a possibilidade de os reempraçar polos novos, património do homem.

Portanto, resulta que enquanto o homem ganha em direitos, liberdades políticas e possibilidades de acesso à cultura, a mulher ficou atrás, sem mais papel que o de custodiar as virtudes familiares, sendo ignorante e passiva. Os mesmos que pregoam o progresso negam à mulher toda possibilidade de progressar confinando-a às actividades domésticas com o agravante de que nem sequer está bem preparada para exercer eficazmente de mãe e de esposa. O homem do século XIX prefere-a frívola e baleira antes que repleta de ideais.

Neste complexo contexto ideológico surge o pensamento de Conceição Arenal como ponto de arranque do feminismo peninsular e, como consequência, do galego. A sua vida vai ser umha luta incessante por melhorar a situação da mulher na sociedade em tempos que lhe eram particularmente difíceis.

O ponto de arranque da sua obra é a consideração geral de inferioridade intelectual da mulher, e, como consequência, discriminação laboral, salarial e a sua subestimação que raia com frequência no despreço social e moral.

A solução do problema passa pela educação intelectual da mulher com o fim de participar activamente na sociedade, desempenhando trabalhos que lhe permitam a sua independência moral e económica. Este feminismo tam radical para a sua época nom deixa, porém, de estar profundamente limitado. A consideração do especificamente feminino: sexo piadoso, dócil, abnegado, resignado e paciente; a consideração de que o homem tem umha superioridade hierárquica natural e o rechaço a todo direito político na mulher levam-nos à conclusom de que nom quer a igualdade absoluta dos dous sexos. Nom quer umha mulher emancipada senom independente.

Fiquem, pois, claros os limites do feminismo de C. Arenal, mas nom esqueçamos que os seus escritos som os primeiros em afrontar abertamente a situação da mulher em Espanha e que as suas reivindicações de educação e trabalho para a mulher estão, ainda hoje, um século depois de serem redigidas, longe de serem umha realidade para muitas mulheres.

Princípios básicos do discurso

1) Igualdade de faculdades intelectivas

A consideração de que as faculdades intelectuais das mulheres são idênticas às dos homens foi uma descoberta das pensadoras do século XIX.

Esta afirmação que hoje parece quase ingénuo foi, até não há muito tempo, uma ideia revolucionária na sociedade. A jeito de demonstração vejamos o que dizia August Comte:

«... entre os sexos há diferenças radicais, tanto físicas como morais, que em todas as espécies animais, e sobretudo na raça humana, os separam profundamente a um do outro. A femineidade é uma espécie de infância continuada... Esta infantilidade biológica traduz-se numa fraqueza intelectual, o papel desta é puramente afectivo, é o de esposa e cuidadora do lar, não saberia entrar em competência com o homem, não lhe convêm nem a direcção nem a educação» (in *Le deuxième sexe*, pág. 190).

Isto traduz o pensamento geral do XIX com o que não concordava em absoluto a nossa autora:

«El error de que las facultades intelectuales de la mujer no pueden compararse a las del hombre tiene fatales consecuencias (...) y sus resultados se extienden y ramifican al infinito» (pág. 147).

A mulher, ao ser considerada intelectualmente inferior, vai ser tratada como uma menor. A sua testemunha carecerá do valor que se lhe dá à do homem. Como consequência, a lei privará-a de direitos e se não há uma voz do outro sexo que a defenda ficará rebaixada ante ela, porque a mulher é a primeira convencida da sua inferioridade intelectual.

2) Igualdade no trabalho

Como consequência da identidade intelectual com os homens, a autora considera a mulher, independentemente do seu estado civil, capaz de exercer qualquer profissão que exija inteligência, em contra do que ela própria pensa porque os homens lhe ensinaram a pensar assim.

Isto que, como o anterior nos parecerá ingénuo, esteve legislado até não há muito tempo. A lei proibia à mulher o exercício de todo trabalho remunerado salvo o de ensinar às meninas as primeiras letras:

«As mulheres pertencem à família, e não à sociedade política, e a natureza fixa-as para os cuidados domésticos e não para as funções públicas» (pág. 190).

Assim falava o francês Bonald nos inícios do século XIX.

A sociedade decimonónica fai-se eco deste pensamento e confina a mulher à família. E o homem quem governa porque a mulher é incapaz de todo governo, inclusive o doméstico. Ela deve administrar e aconselhar e isso quando o homem nom a priva de toda autoridade com a ilustre frase, *Quê entendedes as mulheres?*, «A mulher nom é feita para actuar senom para amar», sustém o pensamento geral do XIX. Esposa e mae antes e depois de todo.

Apesar de todas estas absurdas resistências, a história nom pára e o que o homem foi incapaz de fazer fixo-o a máquina. Esta arranca a mulher da família e concede-lhe a importância económica que tinha perdida desde tempos pré-históricos. A máquina anula a diferença de força física entre o homem e mulher e reclama, aliás, umha mão de obra mais numerosa do que podem oferecer os homens. E a Revolução Industrial no século XIX quem transforma, em boa medida, a sorte da mulher. Contudo, nom esqueçamos que a mulher do XIX será vergonhosamente explorada, muito mais do que o outro sexo: trabalhos de escravas com salários de fome, dezasete horas diárias para obter a metade do soldo dos seus companheiros de sexo masculino. Graças ao trabalho conseguimos a dignidade de seres humanos mas... a quê preço?

Conceição Arenal reclama o trabalho para a mulher por umha questão de dignidade.

«el raciocinio y las observaciones hechas inducen a pensar que tiene inteligencia suficiente para el ejercicio de las profesiones, artes y oficios que no se le permiten desempeñar»(pág.169). *«Queremos la independencia de la dignidad»* (pág.176).

Mas, escolhe para nós trabalhos «tipicamente femininos» onde se reforça o papel tradicional da mulher. Parte do princípio patriarcal de que a mulher é mais compassiva, mais religiosa e mais casta. Por estas razões considera-a mais apropriada para o sacerdócio, a instrução de crianças, o cuidado de enfermos, pobres...

«Que la mujer pueda ejercer todas las profesiones y oficios para los que no se necesite mucha fuerza física ni sea un obstáculo la ternura de su corazón, ni tenga algo que repugne a su natural benigno...» (pág. 175).

A mulher nom se deve adicar à guerra, nem ser juiz, nem desempenhar postos directivos, devido a que o seu natural sensível e compassivo provoca nela umha luta contínua entre o seu dever e o seu coração. Como vemos, a ideologia patriarcal subjaz no pensamento de dona Conceição. O seu ponto de partida de dignificação do nosso sexo por meio do trabalho é acertado, mas o facto de assignar-nos profissões femininas sob umha aparência igualitária, o que fai é reforçar o patriarcalismo. A exaltação da sensibilidade, da compaixão e da intuição como obstáculos para certos ofícios é o melhor meio de nos anular ao nom nos reconhecerem a razão como único argumento válido e definitivo de pessoa, independentemente do seu sexo.

3) Antisufragismo

Enlaçando com o ponto anterior, como a mulher deve preservar a sua sensibilidade e a sua compaixão de qualquer trabalho, deve rechaçar toda participação na política porque esta é sinónimo de mentiras, intrigas, interesses... meios nom sempre honrados que atentam contra a sua integridade moral.

«Y la mujer, ser inteligente, (...) puede pertenecer a una escuela, puede tener opinión e influir en la de los otros por muchos medios eficaces, pero no quisiéramos que tuviera partido ni voto (...) Cuando sea ilustrada influirá en la política (...) porque influirá en el voto del hermano, del esposo, del hijo...» (pág. 147).

O conservantismo ideológico leva-a a ignorar a polémica sufragista que atravessa a Europa da segunda metade do XIX. Reclama a educação e um «trabalho feminino» para a mulher, mas rechaça a participação desta na vida política. A mulher, custodiadora do lar, deverá ser neutral na política, porque a missão da mulher é a paz:

«La política será militancia, y si la mujer toma parte activa en ella, podrá verse envuelta en sus persecuciones, y la familia dispersa y los huérfanos sin amparo...» (pág. 174).

Independência da dignidade como ser racional e responsável, mas, em último caso, dependência do carinho e do dever familiar. A autora participa desse feminismo moderado que considera votar ou participar em política mais como umha carga do que um direito. Contudo, tenhamos em conta que foi em 1867 quando por primeira vez, oficialmente, Stuart Mill reclama o voto feminino no Parlamento Britânico.

4) A educação

A educação vai ser o argumento fundamental do discurso feminista de Conceição Arenal. Ela considera-a como a única via que abrirá as portas do mercado laboral à mulher, mas sobretudo como um direito fundamental do que carece a metade da humanidade e cujas consequências vam ser nefastas para a mulher, para o homem e para a sociedade em geral.

A burguesia decimonónica exorta o esposo a privar a mulher da instrução e cultura, a proibir-lhe todo o que lhe permitisse desenvolver a sua individualidade, relegando-a à casa e a um «saber viver» absurdo. Como contrapartida rodeia-a das mais «exquisitas finuras»: cede-lhe a primeira praça nos sítios públicos, quita-lhe o peso das maos... A mulher, seduzida pela facilidade da sua condição, claudica e aceita o papel de mãe e rainha do lar. A jeito de exemplo, vejamos o que diz Bernard Shaw:

«E mais fácil carregar as gentes de cadeias do que é tirar-lhas se estas cadeias dam consideração»(in *Le deuxième sexe*,pág. 192).

A mulher burguesa agarra-se a estas cadeias porque sem elas estaria condenada ao trabalho. Nom é o caso da mulher operária e labrega, mas a burguesa nom sente nengumha solidariedade com estas e atopa-se mais próxima à ideologia do seu homem que à de qualquer mulher de diferente classe social.

Para a mulher as conseqüências desta falta de educação som:

a) Rebaixamento na ordem legal porque é enormemente difícil separar «moral legal» de «inteligência» ou de «preparação intelectual».

Tratada como umha menor, sem direitos políticos, mermados os civis, incapaz legalmente para os cargos públicos; na lei imos achar um reflexo da opinião pública e um insuperável obstáculo à sua independência:

«No hay otro remedio que educar a la mujer (...) para que la opinión modificada varíe las costumbres y las leyes...» (pág. 197).

O legislador, proclamando legalmente a sua inferioridade intelectual considera-a como umha menor. Porém, à hora de a penalizar trata-a igual que ao home:

«La mujer (...) si delinque, el no ser hombre no le sirve de circunstancia atenuante...» (pág. 197).

b) O tédio, o imenso vazio moral e intelectual que os cuidados domésticos nom podem encher. A innacção do seu espírito fai desgraçadas a muitas mulheres que, tendo aparentemente todo, sofrem um permanente malestar que repercute em toda a família. A preocupação da jurista parece nom ser unicamente a mulher em si, mas a sua família e as repercussões do seu estado psicológico no funcionamento de aquela.

c) como conseqüência deste espírito empobrecido e vazio, achamo-nos perante umha mulher escrava de pequenas cousas sem importância: a moda, a vaidade pueril, os caprichos... A mulher dando importância a cousas que nom a tenhem, vive completamente subjugada às banalidades.

Reflectindo em voz alta a respeito dos pontos anteriores, observamos que actualmente um número elevado de donas do lar padece depressom. Aliás, o fenómeno da moda acapara a atenção destas mulheres e de outras que exercem trabalhos fora da sua morada. Em vista deste panorama, concluímos que as observações e apontamentos feitos pola ilustre jurista há mais de um século estão hoje plenamente vigentes.

d) Também como resultado da inactividade das faculdades intelectuais, a mulher vai converter o AMOR, com maiúsculas, no centro da sua vida. Sem ele a alternativa é a NADA. A escala que abrange este sentimento é muito variada: desde Deus até o animal de companhia, passando polo esposo, filhos, pais... converte-se no fulcro da sua vida, sem ele perde o equilíbrio e acha-se perante

o abismo. Como nos casos anteriores, a autora aconselha umha educação adequada que permita desenvolver as faculdades intelectuais da mulher e que a liberte do baleiro que supom umha vida que gire em torno aos demais e que sem eles careça de sentido.

- e) Finalmente, observa a autora como inclusive as leis da moralidade som diferentes para as relações dos homens entre si e para o seu trato com as mulheres: honor, gratitude, palavra dada, compromisos... som conceitos diferentes em ambos os casos. O homem nom se crê obrigado com a mulher como com outro homem e isto significa que a considera inferior e por isso nom lhe merece o mesmo trato que outros homens. Se trasladamos isto à actualidade podemos observar que a nossa vida quotidiana, tanto no âmbito familiar como laboral, nom conseguiu grandes avanços neste sentido.

Como já adiantamos anteriormente, a autora observa que a falta de educação na mulher tem graves conseqüências para o homem e para a sociedade geral. Centra-se a autora nos pontos que seguem:

Primeiramente, pergunta-se como o homem é capaz de considerar «companheira» a um ser a quem trata de inferior. Aliás, a senhora Arenal denuncia o passo pola vida silenciosamente, sempre à sombra do homem sob as designações de *filha, esposa, irmá, mae...*, sempre escurecida e acalada porque a sua falta de preparação intelectual desautoriza-a e infravaloriza-a em todo o que nom atinja ao âmbito doméstico. A conclusom a isto é que o homem deseja umha «companheira» para o lar, um «anjo doméstico».

No entanto, a autora nunca rechaça o labor doméstico da mulher, fazendo-a compatível com o desenvolvimento da sua actividade fora do lar. Defende, sim, o cultivo da inteligência como independência da dignidade, mas o resto dos membros da família seguem tendo prioridade antes que ela:

«Queremos para la mujer la dependencia del cariño, y la que ha establecido la naturaleza, haciéndola más débil, más sufrida y más impresionable (...) Estamos persuadidos de que la felicidad de la mujer no está en la independencia, sino en el cariño, y que, como ame y sea amada, cederá sin esfuerzo para complacer a su marido, a su padre, a su hermano y a su hijo. Queremos que sea dulce madre, hija y esposa tierna antes que todo...» (pág. 176).

Como vemos, a jurista deseja umha certa «independência» da mulher, sobretudo aquela que lhe conceda a dignidade de ser humano que se lhe usurpou injustamente. Mas, os argumentos de carinho, amizade, amor e similares o único que fam é reforçar o papel preponderante do homem na sua vida. Um homem que lhe impom um «dever estar» categórico amparado no mito do amor. HARMONIA, REPOUSO, AMOR,... apoio eterno ao homem a um preço muito elevado. Busca, pois, umha igualdade ao homem, mas sem abandonar os «valores femininos», o que segue sendo umha forma de escravidude.

Podemos concluir que, apesar dos princípios de liberdade e justiça, para Conceição Arenal os modelos masculinos eram bastante válidos, de aí que a educação na mulher fosse importante não só para a mulher em si, como pessoa com dignidade e direitos, senão para acompanhar o homem na vida sob as etiquetas de mãe, esposa, filha... Não esqueçamos, porém, a etapa em que discorre a sua vida: a segunda metade do século XIX, época de instabilidade social, de transição entre as velhas ideologias conservadoras e o liberalismo de recente incorporação. Lembremos que é depois de 1868 quando se dão os primeiros sintomas de preocupação social pela formação intelectual da mulher espanhola.

Bibliografía

Arenal, C., *Obra selecta*, Ed. Sálvora, Compostela, 1983.

Beauvoirs, S., *Le deuxième sexe*, Ed. Folio/Essais, Gallimard, Paris, 1976.

Blanco, C., *Literatura Galega da muller*, Ed. Xerais, Vigo, 1991.

Eichenbaum, E.L. & Orbachs., *¿Qué quieren las mujeres?*, Ed. Revolución, Madrid, 1988.

Queizán, M.J., *Recuperemos as mans*, Ed. do Cerne, Compostela, 1980.

V.V.A.A., *Festa da palabra silenciada*, nº 6/7, AGM, Vigo, 1989/90.

**EM PALIMPSESTO. *THELMA & LOUISE*:
MAPA DE ESPELHOS**

ÁLVARO JAIME VIDAL BOUÇÃO

Estudante. Corunha

«É, realmente, uma situação muito estranha. Insólita.

Uma relação astigmática: ninguém está onde o outro olha. Bom tema para um filme de terror subtil, ou para um vodevil ontológico:

«Querido, abraças-te à minha sombra.»

Mas não muito adequado para o amor. O amante (que tem o rol de sujeito com todo o candor, porque tem sido educado para isto desde a sua mais tenra infância) crê-se muito amável, e com o seu comportamento e os seus gestos (numerosos e importantes na cama) emite mensagens num código de que ela não tem a chave, e aos que deve responder com urgência.

Se ela já tem sido profundamente condicionada para ser o objeto requerido, tudo vai bem —se pode dizer-se assim; enfim, tudo está em «Ordem»; joga o jogo corretamente—. Mas o mínimo resplendor de consciência, desloca-a. Não compreende o que ocorre, tem a sensação de «não fazer o que se deve», não está lá para nada —literalmente, não é ela quem está presente mas um esquema (uma mulher)—, assim que, como desfrutaria, na sua própria ausência? Esta descrição pode parecer estranha aos homens, para as mulheres é familiar.

Este lamentável malentendido, não é mais do que o começo de uma longa história (que só terminará com a tomada de consciência política).

Ela crê fazer a sua entrada «ao amor».

Faz a sua entrada à opressão.»

(Christiane Rochefort)

«Há um devir-mulher que não se confunde com as mulheres, o seu passado e o seu futuro, e as mulheres devem entrar nele para poder escapar ao seu passado e ao seu futuro, à sua história.»

(...)

Uma boa maneira de ler, hoje em dia, seria tratar um livro da mesma maneira que se escuta um disco, que se vê uma película ou um programa de televisão, da mesma maneira que se acolhe uma canção: qualquer tratamento do livro que reclamar para ele um respeito, uma atenção especial, corresponde a outra época e condena definitivamente o livro. As questões de dificuldade ou de compreensão não existem. Os conceitos são exatamente como os sons, as cores ou as imagens: intensidades que nos convêm ou não, que passam ou não passam.»

(Gilles Deleuze)

Toda a escrita é, como condição mínima, *forma-jogo*. *Differance*. Ou não é nada. Insuperabilidade. Platão —Gabriel Albiac designa-o com milimétrica precisão— teria sido o primeiro em designá-la pelo seu nome e descrevê-la na sua lógica. Um jogo que nós, sujeitos construídos, temos sido forçados para canalizar (*como*) sério e submetido, ao senso comum. Profissionais (e nada há de justificável em qualquer ofício. Só uma simples maldição bíblica) que somos, porque tal é a função que como agentes da ordem desempenhamos, da palavra. Seres ridículos: nada substituí a exterioridade plena da escrita... a não ser outra inscrita sobre aquela, embora for a jeito de «comentário», o mesmo que tanto odiara Michel Foucault: proponho, pois, um movimento de *palimpsesto*. Aquele que estas traças descrevem. Com isso e para além disso, apenas as linhas de fuga, transformadas dos pontos, pela velocidade, do que de agenciamento haja na linguagem (porque esse —Gilles Deleuze e Félix Guattari sabem-no— é o nome da unidade mínima, movimento fundante, linguística): um agenciamento que é ela, a sua desconstrução mesma, o ser tartamudos e plurilíngues na própria: nomadismo, em (aparente) sedentário; um saber que é, primordialmente, não-saber. Se não, a consigna. E ponto. E não há linguagem à que possamos denominar *nossa*, e de nenhuma outra possessão podemos dar conta agora que nos é dado já falar (como) proletários que somos. Nem para a expressão correta da nossa sustentivação sirva, talvez, é óbvio, se não, assistiríamos à produção de um agenciamento literalmente insuperável, escrito *em vermelho*: diferente e diferido na sua condição não-linguística. E todo o leitor somero de Lacan sabe que o efeito alusivo (agenciador) em linguagem é um movimento de elusão, de ocultação, pois. Acaso Antonin Artaud tivesse sabido muito bem isto quando sonhara um teatro, um cinema também, estritamente imaginativo: pôr em circulação caminhos empedrados de imagens, em deslizamento, materiais. Em escrita, as imagens são metáfora, cuja grandeza vem, num modo muito preciso, da sua nimiedade. Quero situar-me —para fugir, é óbvio; e da única maneira em que me é possível fazê-lo com certa dignidade: deixando uma bomba dentro— lá onde a escrita devém (e um devir não é imitar, nem

adaptar-se a um modelo), em gesto fundante (mas não inicial ou teleológico) de dupla captura, de «boda», devém, digo, movimento: imagem no espelho. Estranharmo-nos do que se passa e do que nos passa, eis para Brecht como para Platão, o irredutível espaço do artístico. Lá onde eu devenho Outro. Espelho, pois. Ou seja, aquilo que no nosso tempo tem os atributos todos do cinema: ficção de agenciar, nada, invocação de morte, silêncio, olvido-de-não-olvido (inscrito neste e deste grego dialeto): afásia e autismo.

Porém, nada na sala escura nos arroupa de anonimato; as sombras em que nós nos projetamos são perfeitamente acusadoras. A maioria nem o suspeitam; alguns, pobres privilegiados, podemos chegar a apenas intuí-lo, o poço sem fundo, e a dizer, escrever agora, o nojo todo de um índice: dedo estentido. Ou seja: a perfeita transposição para a nossa era realmente subsuntiva da forma-forma em que a metáfora não se desloca: se substantiva; Platão ou a Caverna, essa, que me vem inevitavelmente à memória. Assim, pois, a sala escura, as mãos apertadas, os cabelos loiros e os olhos azuis; o devenir outrem no asco de um próprio.

Quero dizer: nenhum macho da espécie humana pode, ao custo da sua ontologia toda, suportar a forma do espelho em *Thelma & Louise*, nenhum, a não ser aferrando-se aos momentos lúcidos de uma comicidade fugidiza entre linhas de imagens auto-representativas. A condição magistral deste filme, como todo o bom escrito —Walter Benjamin soube acaso já dessa condição nos alvores deste tempo de derrota nosso; Louis Althusser também, na sua configuração plena— é a sua *rigorosa insuportabilidade na (re)apresentação unificada* —efeito primável de toda a linguagem— *do sujeito-macho*. Ponto. Ou isso, ou polícia, ódio também; nos diz na sua sintaxe. Do espelho fêmea que intuo, só posso parafrasar a obviedade wittgensteiniana: «Acerca daquilo de que não se pode falar, tem que se ficar em silêncio.» Não estou legitimado. Seria um ato de apropriação, de mais-valia discursiva, uma mais. Aziagos tempos, todos, em que se faz preciso explicitar o evidente. Aqui, não o faço. O meu silêncio é a minha condena: dizer a impossibilidade do dizer.

Espelho; polida forma de reprodução *ad infinitum*; ocultação; palimpsesto; linha de fuga numa máquina de guerra que ré-produz sujeitos: corpos sem órgãos, o seu hipertrofiado paradigma: capitalismo e esquizofrenia, pois.

Em escrita, então, repito, só a cartografia de uma escrita oculta sob os sarapintados restos de outra escrita. Deserto infinito, é certo; mas, também, gesto de agenciamento ou destruição de uma linguagem: estar no meio, na linha de encontro de um mundo interior com um mundo exterior. Tal a inscrição da textualidade irrevocável de Christiane Rochefort, agora, no meu acordo. A aposta é elevadíssima, e só se aposta tão alto para se jogar a vida: a criação de um espaço autónomo não se faz possível. A sua pensabilidade, sequer, é insuportável. Impermitível. Vigiável. Punível, porfim, no outro lado. Em todo o caso, âmbito, não sei se único, de liberdade. A sintaxe fílmica é inapelável: do outro lado está a morte, mas ela não é nominável, e a sua filmação, inútil. The End: o acontecimento inicial, o pregue estirado. A

derrota. A devolução ao começo: aquele em que todas as condições para isto foram postas. Uma bala disparada. Mas a nós. Segue no ar. E a um, no meu apertar-me contra corpo de mulher, no colo mesmo da Biblioteca, entram-lhe estas ganas tão tontas de começar a chorar.

APÊNDICITE:

E leio:

2. «Vivemos atualmente a erosão dos três modelos que ocupavam tradicionalmente o campo amoroso: modelo conjugal para o sentimento, modelo andrógino para o coito, modelo genital para o sexo. A sexualidade já não tem finalidades metafísicas ou religiosas, carece de sentido e de transgressão, de realização, higiene ou subversão. O amor, transformado em irreconhecível, perde as suas referências; talvez for isso o desconcerto, que já não possa existir um destino pessoal senão que a sorte de cada qual resida em todos. Explicar esta despossessão provoca uma escrita obrigadamente modesta que assume o risco da estupidez, abandona a ambição de dizê-lo tudo, parte de umas quantas referências que são outras tantas incertezas, não acumula saberes mas perplexidades. Um discurso tal que, em definitivo, implica tantos estilos como vivências amorosas, já que é em si próprio esta instabilidade real, o pressentimento da perda do poder e o seu júbilo secreto. Agora corresponde-nos outro lugar, um espaço impreciso libertado por uma afirmação escandalosa, a hegemonia já não é desejável; abandonar o poder, o narcisismo do próprio, é incluso a única possibilidade que pode conceder-se-lhe ao amor, ao igual que todo o acontecimento, de viver a intensidade.»

(Pascal Bruckner e Alain Finkielkraut)

1. «Acho que Borges é muito generoso: à volta de uma viagem o suficientemente prolongada —isto é, à volta de uma viagem que mereça tal nome—, não fica pegada alguma já de audácia, apenas amargura, só a *indignação de ter sobrevivido*.

Les Chambres é o caderno de a bordo, posto ao dia na antevéspera do naufrágio (*Somos todos os desesperados de um naufrágio*), a memória total que precede à escuridão mais absoluta, aquela em que quanto seja dito ficará disperso para sempre.(...)

E, por debaixo, como um gusano insómne, como uma toupeira absorta em furar as suas galerias, a memória empenhada em persistir. Espantosa memória que se nega a ser também abandonada: não há proteção contra ela; tudo nela é inimigo implacável, tudo horror; cada coisa feita, cada palavra dita será por ela, um dia, mortalmente utilizada. Escrever, porém, preciso é escrever:(...)

Escrever, como o marinho que tatua o seu corpo, ou como o vagabundo que grava a sua obscenidade sobre a árvore; escrever para nada, para ninguém; nem sequer para si, sobretudo não para si, não para essa coisa odiada chamada *eu*, cujo recordeo

é insuportável: esse molho de tempo morto. Escrever para se perder, escrever para não ser, para assim lentamente diluir-se entre os signos que não são mais do que signos, raias, tachaduras, pegada de lápis e plumas, «essas coisas de tinta e de espanto».

Les Chambres é uma *confissão de indignidade* —como o é todo o *testamento* que se queira literariamente honesto e rigoroso. Porque é precisa muita indignidade para *sobreviver num mundo como este*, (...)

Escrever não é construir um mundo. É *destruí-lo* com paciência infinita e sistemática(...)

Agora apenas fica a escrita. *Magia* final do escrever: *olvido*. Escrever é «perder» a memória, como esse guião extraviado no início de *Les Chambres*, pressentir o vazio: (...)

Terrível é ser supervivente de si próprio.»

(Gabriel Albiac)

P.S.. MOVIMENTO DE EXTIRPAÇÃO. NÃO ESCÓLIO

[Corunha, Fevereiro, 1992.]

Go!

Ao final do filme, Ridley Scott apiada-se das suas criaturas. Da mão, fê-las atravessar um decorado majestoso, ao que só turba a presença mesquinha dos homens. Da mão, outorga-lhes agora o privilégio de uma morte formosa. *Go!*. E o pé de Susan Sarandon —magistral Sarandon, como sempre—, crava-se no acelerador do velho descapotável verde. A toda a velocidade, supera o borde do barranco, sobrevoa o Grão Canhão... O fotograma congela-se no instante em que começa a inclinar-se face adiante para a caída. Fim do voo. O fotograma, sobreexposto, dilui-se. Eclipse absoluta e títulos de crédito.

Os vinte últimos minutos de *Thelma e Louise* são quiçá mais gozosos ainda do que belos. Não faz falta dizer que Ridley Scott filma com uma perfeição rara entre os seus coetâneos: isso sabíamos-lo de sobra, desde há algo assim como vinte anos. Desde aquelas duas joias que foram *Os duelistas* e *Alien*. A intensidade narrativa das últimas passagens da viagem de Thelma e Louise tem a sua raiz noutra território, em que o estético e o ético são dificilmente discerníveis.

Sisudos críticos têm especulado abundantemente em torno à «misandria» da película. Surpreende-me. Não é misandria —aversão específica face os animais machos da espécie— o que percorre o filme. Misanthropia sim. Mas esse genérico horror perante os fundamentos do humano mesmo é uma chave geral de toda a narrativa que valha a pena. Desde o clássico aquele que soubera, há 25 séculos que, «entre as coisas funestas, nenhuma tanto como o homem».

As fugitivas do filme de Scott são-no do universal acejo da constrição fálica. Como todo o mundo. O falo —que nada tem a ver com um órgão, mas com uma representação— é a lei, a linguagem e, nela, a nomenclatura identificadora. Obviedades psicanalíticas. Como óbvia, a incompatibilidade sexual —com a que Scott joga inteligentemente— dos espécimes «masculino» e «feminino», de tal sorte construídos. Os efeitos trágicos dessa disfunção entre genitalidade e constituição imaginária são propriedade comum da literatura ocidental. A sua fonte mais antiga talvez seja o encontro de Odisseio e Circe, sob a cauta admonição de Hermes, no canto X da *Odisseia*. A sua teorização exaustiva, um conhecidíssimo trabalho de Freud do ano 1912.

Amanhece. Thelma dorme. Louise conduz. No horizonte infinito do deserto, adivinha-se, mais do que perceber-se, um resquício violeta, fendendo a noite. No rádio aceso, a voz quebrada de Marian Faithfull evoca os olhos de Lucy Jordan. Destruíram o seu próprio futuro.

Apenas nesse breve lapso de tempo isento de esperanças, que as separa do final de tudo, Louise e Thelma são livres. Dizer que são felizes faria-se-me obsceno.

(Gabriel Albiac)

BREVES NOTAÇÕES SOBRE A CONSIDERAÇÃO DA FIGURA DA MÃE NA POESIA DE LEOPOLDO MARÍA PANERO

MÁRIO J. HERRERO VALEIRO

Estudante. A Corunha

«(Sempre poderia recorrer ao pretexto de sua mãe: a mãe, causa
primordial e motivação de todos os crimes.)»

Henry Miller, *Sexus*.

Nem o espaço do que dispomos nem as próprias características do autor a tratar parecem prestar-se¹ a uma sistematização. O certo é que mesmo as limitações (?) do autor destas linhas também não o permitem. Não pretendemos, portanto, «sentar cátedra», nem sequer abarcar por completo o possível âmbito de análise (por chamá-lo de algum jeito) do objeto de estudo que explicitamos no título. Não pretendemos coordenar o que por essência é incoordenável. A nossa humilde intenção passa simplesmente por deixar por escrito umas impressões, mais ou menos «profundas», menos ou mais fundamentadas, sobre um desses temas do que os homens tanto gostam falar mas que, muito me temo, pela sua própria condição, nunca chegarão a explicar coerentemente (se a coerência for possível ou apenas necessária): a consideração (considerações) da mulher-mãe no discurso poético², no nosso caso, num discurso

1 No segundo caso (o autor), pensamos que mesmo seria um agrávio para com um dos autores (não diremos o único por não sistematizar e porque tudo é questão de gostos) que ultrapassa as terríveis mediatizações às que está submetida a Literatura contemporânea (arte ou simples negócio?, livre ou severamente censurada ou auto-censurada?) parece ter ALGO (não diremos "novo" por não agravar o mestre Borges) a dizer, num mundo essencialmente vulgar (pela absoluta pobreza de ideias) e (pleonaticamente) numas circunstâncias (conditione sine qua non) totalmente adversas... (Fora da "Literatura", quiçá Gabriel Albiac, mas é filósofo, mas é político... Outros?... quiçá algum nome que agora calo... (Os mais serão sempre desconhecidos)... Panero é louco. Termo a debater desde o começo do Tempo-invento humano.

2 O meu lamentável desconhecimento da poesia feita por mulheres, impede-me que me exprima sobre o que a mulher-poeta possa considerar acerca de si própria ou o seu sexo. Salvando esta importante limitação (mas não estritamente necessária no tema a tratar), tencionarei continuar o meu discurso.

poético muito concreto, o do escritor Leopoldo María Panero³, integrante da antologia realizada por José María Castellet *Nueve Novísimos* (1970), que significou, como tudo o que se pretende «novo», uma renovação no panorama poético da Literatura espanhola (e sobre a que se tem escrito já abundante crítica em revistas como *Ínsula*), mas da que hoje em dia só fica como marginalidade⁴ real, de manicómio em manicómio, vítima de uma das mãos da repressão democrata chamada «psiquiatria», (a outra, sem querer ser em excesso chomskianos, poderia ser chamada «lússões necessárias», embora a repressão nas Democracias Modernas não é animal de só duas mãos), a figura-tabu, insubmetível a normas, de Leopoldo María Panero. E na sua obra, entre outros temas ou tópicos de interesse semelhante ou, mesmo, maior⁵, vamos hoje conceder-lhe uma especial importância a um elemento que merece uma consideração aparte, pelo que supõe de subversão e quebrantamento de um dos mais grandes «mitos» da nossa (bom, vamos supor por um instante que é «nossa») civilização, a figura da (mulher)-MÃE, ser que dá a vida e que, como tal, há que respeitar por princípio. Na história da Literatura espanhola⁶, é bem possível que nunca se tenha chegado a tal limite de quebrantamento de um tabu (e a utilização do tema do «complexo de Édipo», por muito cru que for o tratamento que se faça dele, cremos que não quebra o tabu, mas o reforça consideravelmente):

(...) *Y te reíste de mí, como mi madre
al ver que yo había nacido de ella. (...)*
(EVE, *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979))

Ao tempo que desmitifica violentamente a figura paterna⁷, L. M. Panero trata a figura materna com maior violência e crueldade. Qual, então, a função dos pais? Quiçá...?:

-
3. Leopoldo María Panero, para quem não o conhecer, nasceu em Madrid em 1948. As peculiaridades desta família (que mesmo mereceram a realização de um docudrama cinematográfico, *El desencanto*) poderiam botar muita luz ao nosso objecto de estudo, mas, evidentemente, essa perspectiva não pode, por motivos que considero óbvios, ser do nosso interesse. Isso deverá ficar à liberdade de um leitor que pense que tudo aquilo que se escreve tem obrigatoriamente uma justificação externa.
 4. Entendido este termo na sua concepção como indivíduo-criador, não como autor de poesia, de contos ou de ensaios anti-psiquiátricos, já que (aí estão os seus livros) acho que a marginalidade se perde inevitavelmente com as publicações mais ou menos conhecidas.
 5. Infância (mãe, pai, memória, medo...), Cinema, Amor-Sexo (impossibilidade, incesto, homossexualidade, necrofilia, heterossexualidade, castração...), Escrita, Deus ("Y Dios se suicidó al crear"), Loucura (...), por citar alguns, sem ordem nem concerto. A PROVOCAÇÃO é elemento essencial.
 6. Os meus limitados conhecimentos de Literatura Universal não me permitem, nem muito menos generaliza a afirmação que vou fazer, mas, o certo é que quase não conheço casos de subversão literária brutal da figura da MÃE, embora existam (ou, quando menos, deveriam existir), como, por exemplo, no Marquês de Sade, habitual desmitificador do tabu, na sua *Filosofia no tocador*, porém, não se trata (dado a considerar) da própria mãe.
 7. Pode-se ver, por exemplo, o poema GLOSA A UN EPITAFIO (*Carta al padre*), no seu livro *Narciso en el acorde último de las flautas* (1970):

*(...)Y sólo pude pensar que de niño me secuestraron para una
alucinante batalla
y que mis padres me sedujeron para
ejecutar el sacrilegio, entre ancianos y muertos.*

(EL LOCO, *Last river to get there*, (1980))

Veamos agora —especialmente, pois não deixa de ser o melhor método de análise, com as suas próprias palavras— o desenvolvimento da ideia da mãe e a sua evolução no obra de L. M. Panero, ideia que há de ser considerada a partir do conceito da infância:

*(...) Se diría que estás aún en la balaustrada del balcón mirando a nadie,
llorando
Se diría que eres aún como siempre que eres aún en la tierra un niño difunto.
(...) Todos nosotros somos
niños muertos, clavados a la balaustrada como por encanto,
a la balaustrada frágil del balcón de la infancia, esperando
como sólo saben esperar los muertos. (...)
Pero a nadie le importan los niños, los muertos,
a nadie los niños que viajan solos por el país de los muertos, (...)*

(PAVANE POUR UN INFANT DEFUNT, *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979))

Mas o medo perante o mundo, não vai supor em absoluto, senão tudo o contrário, uma busca de defesa no seio materno, no útero começo de vida. O começo do mal (do medo) é o começo da vida. O poema —de interesse central para o nosso tema— *MA MERE* aporta imagens brutais. A dedicatória é significativa:

*A mi desoladora madre, con esa extraña mezcla de compasión y náusea que
puede sólo experimentar quien conoce la causa, banal y sórdida, quizá, de tanto,
tanto desastre.*

*(...)
yo contemplaba mi cerebro para siempre aplastado
y mi madre reía, mi madre reía
viéndome hurgar con miedo en los despojos*

*(...) De ese beso, final, padre, en que
desaparezcan
de un soplo nuestras sombras, para
asidos de ese metro imposible y feroz, quedarnos
a salvo de los hombres para siempre,
solos yo y tú, mi amada,
aquí, bajo esta piedra.*

*de mi alma aún calientes
temblando siempre
como quien tiene miedo de saber que está muerto,
y llora, implora caridad a los vivos
para que no le escupan encima la palabra muerto.*

(...)

*Y al momento
de pensar eso, un niño
orinó sobre la masa derretida,
dando luego
de beber vino rojo y fuerte a un sapo
para que borracho riera, riera, mientras caía
sobre el invierno de la vida la lluvia
más dura. Y al verlo, y mientras me arrastraba
cojeando entre los muertos, pensé: llueve,
llueve siempre en las ruinas. Y mi madre rió, al oír aquel ruido
que delataba mi pensamiento⁸.*

A loucura, a infância, a monstruosidade, coincidem:

*Leí mucho y no recuerdo nada. Y en la
habitación del fondo mi madre
se pudre, es un pez. El
palacio de la locura está
lleno de animales
verdes con
motas anaranjadas como ácidos y
cubierto de polvo: entra,
ven.*

(...)

Y mi madre

*acariciaba al niño de escamas, y de
vez en cuando retraía
la mano y la ponía
cerca de sus ojos, para mirar la humedad, las
gotas de agua fría deslizándose*

8. Outras mostrás desta temática podem achar-se nos poemas LINTERNA CHINA ("Y mi madre muere en mi pensamiento"), DESCORT ("Y la madre no quiso/ tocar al monstruo que huye y se esconde") ou LA MALDAD NACE DE LA SUPRESIÓN HIPÓCRITA DEL GOCE, de LA ORACIÓN, de *Last river together*.

*sobre la piel. (Estaba
ciega como yo.)
(...)*

Neste panorama, o atraínte conceito do incesto também aparece:

*(...)Cándido, hermoso es el incesto.
Madre e hijo se ofrecen sus dos ramos
de lirios blancos y de orquídeas, y en la boca
llevan ya el beso para desposarlo. (...)
(BELLO ES EL INCESTO, *El que no ve* (1980))*

Por um tempo, não achamos (ou não sabemos... ou não queremos) mais referências explícitas. Teremos de ir a 1987 e aos *Poemas del manicomio de Mondragón*, onde acharemos outro poema dedicado à mãe, mas com uma linguagem externa diferente; pésie a que «tú que sólo palabras dulces tienes para los muertos», algo parece ter mudado em L. M. Panero. O poema intitula-se *A MI MADRE* (*reivindicación de una hermosura*), e os seus últimos versos sintetizam o que se poderia interpretar como uma *invitação a reiniciar* (quer dizer, a fazer «novo») um diálogo perdido («y hablemos quedamente para que nadie nos escuche»):

*(...)y ahora que el poema expira
te digo como un niño, ven
he construido una diadema
(sal al jardín y verás cómo la noche nos envuelve)*

Agora, por fim, estamos em 1990, L. M. Panero publica (mais bem, é publicado) uma série de artigos em torno à psiquiatria e à repressão (que terrível pleonasma!...) de diferentes épocas, apresentados e compilados por Ricardo Cristóbal. Neste momento, só nos fixaremos na sua dedicatória, que já o diz tudo. Com ela terminamos.

*A Felicidad Blanc, viuda
de Panero, rogando me perdone
el monstruo que yo fui.*

*En la ausencia están todos
los territorios, todos los sueños.
Los fuegos fatuos, inédito de
Ricardo Cristóbal.*

A Felicidad Blanc que acaba de irse⁹.

9. Esta breve visão, como já dizíamos no começo, é necessariamente impressionista e incompleta. Uma leitura global da obra de L.M.P. ajudaria, ao tempo que é totalmente recomendável. Como complemento, apontaremos a leitura do conto *Mi madre*, em *Cuatro variaciones sobre el filicidio*, no livro *El lugar del hijo* (Cuadernos Ínfimos 75, Tusquets Editores).



LA MUJER BRETONA EN LA TRADICIÓN Y EN LA LEYENDA

CATHERINE GÉLÉBART

Leitorado Francés. Universidade de Santiago

Introducción

Al principio pretendía hacer un trabajo comparativo entre las mujeres bretonas y gallegas en las leyendas; pero pronto me di cuenta de que unas pocas páginas no serían suficientes, y además mi saber a propósito de la leyenda gallega era demasiado escaso.

Entonces decidí tratar un asunto que mejor conocía, es decir “La mujer bretona en la tradición y las leyendas”.

Empezaré dando las características tanto morales como físicas de la mujer tradicional en Bretaña; después determinaré unos rasgos de la leyenda en general, antes de tomar contacto con unas de las leyendas bretonas más famosas, en las que el papel de la mujer fue importante, o en las que podemos ver los elementos esenciales de las hadas.

Pero, hay que saber que, como en casi todos los países, las tradiciones, las creencias y las leyendas tienden a desaparecer a causa del espíritu científico, de las evoluciones técnicas y de la iglesia que quiere eliminar el paganismo en lo popular. Hablaremos sobre todo al presente mientras que muchas veces hubiera sido mejor emplear el pasado. Sin embargo, sabemos que donde se desvela más el alma propia de un pueblo es en sus tradiciones y leyendas.

La Bretona

Es bastante difícil hacer un retrato de la mujer bretona en general porque cada una tiene sus particularidades y además el lugar geográfico donde está, influye también en sus costumbres y en su manera de pensar. Sin embargo lo vamos a intentar.

Físicamente, la bretona se parece mucho a la gallega o irlandesa: ¿será por las raíces comunes celtas o por la cercanía con el mar, el viento del oeste? Puede ser que sea por estas dos razones.

Se suele representar a esta mujer con pelos castaños o rubios, en general aún están lacios; ella tiene la piel blanca y a veces unas mejillas rojizas debido a su sensibilidad a los fuertes vientos, lluvias,... Está también bastante robusta pero tiene cierta gracia.

Mentalmente, uno de los rasgos más profundos de la mujer bretona es su amor visceral por su país y su carácter fuerte. Es muy trabajadora, perseverante, supersticiosa (como veremos más tarde), respetuosa con la ley y, a veces, se dice que es avara pero en realidad se trataría más bien de un "modo de vivir": en efecto ella tiene que "saber contar", "conocer el valor de las cosas visto que durante siglos Bretaña sufría pobreza a causa de los conflictos.

Otro reproche que se le hace es que parece muy cerrada, de aspecto frío pero en eso no hay que engañarse porque está siempre aquí para ayudar al necesitado, para abrir su puerta al extranjero,... lo que pasa es que da su amistad a una persona, que según ella, no la merece porque este sentimiento es, una vez adquirido, verdaderamente auténtico y para toda la vida (si no se la engaña...).

Es de notar también que muchos de estos rasgos son debidos a su condición. En efecto Bretaña vive de los recursos que le da la naturaleza (aunque ahora se han desarrollado las cosas, era más verdadero en la primera mitad del siglo), es decir, todo provenía de la pesca y también de la agricultura. En estas tareas la mujer ayuda al hombre o vendiendo el pescado o cultivando el campo.

Otra cosa que es muy importante para la mujer bretona es la familia y, por ejemplo, cuando ella trabajaba en los campos, llevaba con sigo al bebé hasta su primer año para que una mala mujer (o una hada) no se la robe o que no se la coman animales salvajes.

El oficio típico de la bretona, a partir de principios del siglo veinte, es decir, a partir de la crisis de la pesca, fue la fabricación de encajes. Entonces, en toda la costa había mujeres dedicadas a este menester y cada región tenía su especialidad. Ahora casi no existe el oficio, sólo quedan unas mujeres que durante el verano van a los mercados para vender encajes o quedan algunas en los pueblos típicos.

Y por fin, en cuanto al vestido tradicional de la bretona (que unas siguen llevando hoy, sobre todo para las ceremonias, las romerías,...) no se puede dar una definición precisa porque existen varios. En efecto, en Bretaña se pueden registrar hasta 60 "modas bretonas", porque cambian mucho de una región a otra, o de un pueblo a otro, o aún de un oficio a otro. Sin embargo, se puede decir que muchas llevan terciopelo, cintas de colores, bastantes encajes y sobre todo llevan tocas; estas permiten reconocer muy bien la región de la bretona, por ejemplo en el "Pays

Bigouden” se hacen las tocas más altas de Bretaña y en la región de “T’Aven” las tocas llevan los más bellos encajes, ...

Entonces ahora que conocemos mejor a la mujer tradicional bretona, vamos a definir precisamente lo que es una leyenda para ir ya esclareciendo este tema tan querido en Bretaña.

La leyenda es un relato en el que participan seres o poderes sobrenaturales pero que tienen una localización espacial y aún temporal. Es decir que en ella se cuentan hechos reales adornados o desfigurados por fantasía o simplemente por la tradición oral que va siempre modificando detalles no bien recordados.

Es durante las largas veladas de invierno, durante los meses “negros” de noviembre (“du”) y de diciembre (“kerzu”) cuando se contaban, en torno a los hogares, las leyendas, los cuentos y las otras creencias bretonas. En general, las veladas empezaban por una lectura piadosa dicha por un niño y comentada por un anciano. Después, venía el momento de las reflexiones y charlas. Había siempre por lo menos un contador en la casa: un miembro de la familia, o un doméstico, o un obrero agrícola. Contaba de buena gana su historia, apasionando a todos durante horas y aún durante varias noches seguidas. Los cuentos o leyendas tienen en general temas comunes. Los héroes son pobres pero honestos y espabilados. Gracias a su astucia, después de muchas aventuras peligrosas se vuelven ricos, poderosos y admirados. Es la revancha imaginaria del contador sobre las dificultades de su propia vida. Muchas veces las leyendas o creencias trataban de la muerte que estaba poblada de aparecidos y almas en pena (llamadas en bretón los “Anaon”).

Las leyendas

Para empezar a estudiar el papel de las diferentes mujeres en las leyendas nos referiremos a una de las historias más famosas en Bretaña: “La Sumersión dela Ciudad de Is”:

Existía en América, en los primeros tiempos de la era cristiana, la más hermosa ciudad del mundo: Is; estaba construida bajo el nivel del mar y protegida contra sus invasiones por un pozo o cavidad inmensa destinada a recibir el excedente de aguas en tiempos de grandes mareas. Este pozo tenía una puerta secreta cuya llave sólo el rey guardaba y que él abría y cerraba cuando era necesario. En estos tiempos el rey de la ciudad de Is o “Ker-Is”, era el rey Gradlon: valiente caballero que tenía como amigo y buen consejero al abad Guénolé (o Gwénolé). Dahud (o Dahut) su hija, no pensaba más que en las fiestas y en los placeres y como la mayoría de los habitantes, ella no escuchaba las predicciones de Guénolé [: “No os entregueis al amor, no os abandoneis a las locuras... ¡Después del placer, el dolor!”] .

Pero una noche de noviembre la princesa Dahud queriendo dar remate a las

locuras de un banquete ofrecido a su amante, le quitó a su padre la llave fatal y corrió a abrir la puerta dejando así que las aguas penetren en la ciudad.

Gradlon, despertado por Guénolé logró huir con él y su hija gracias a sus caballos que corrían más rápidamente que el mar. Pero la cabalgadura del rey, con tanto peso, iba cada vez más despacio y el mar se acercaba a ellos. Viendo eso Santo Guénolé dijo al rey de tirar a su hija pero como este no se atrevía fue el santo hombre quien dejó caer a Dahud; lo que de repente hizo detenerse las aguas y los dos hombres pudieron ir hasta la tierra firme.

Desde entonces, Dahud, transformada en sirena, se llama Marie-Morgane y ahoga a los marineros tentados por su belleza [: - “Pescador ¿has visto a la chica del mar, peinando sus cabellos rubios como el oro al sol de mediodía, en la orilla del mar?”

- He visto la blanca chica del mar y también la he oído cantar: sus cantos eran lastimeros como el mar”].

La destrucción de la ciudad de Is aparece como una relativa tradición de las razas célticas; en efecto, esta catástrofe está presente en la literatura bretona pero también gala e irlandesa. Sin embargo los galeses e irlandeses hacen inundar la ciudad por el desbordamiento de un afluente, pero todos concuerdan para decir que la culpable de la inundación es la hija del rey y que Dios la castigaba ahogándola y convirtiéndola en sirena.

En cuanto al papel de la mujer, aquí vemos que es muy negativo, ella causa la pérdida de toda una ciudad porque se dedica a querer gozar demasiado de la vida. Podemos preguntarnos porqué es una mujer y no un hombre este personaje.

Puede ser que antaño la imagen del hombre sólo podía ser positiva: valeroso, piadoso, razonable, ... y la mujer no representaba nada más que las frivolidades visto que no tenía un papel muy importante en la vida cotidiana.

De otro lado, nos vamos a fijar más en la descripción que hacen los pescadores de Dahud o más bien ahora Marie-Morgane.

Es muy interesante porque tiene todas las características de las hadas bretonas que son llamadas las “korrigan”: parece que el nombre está hecho del adjetivo “Korr”, que quiere decir pequeño con el diminutivo “ik”, lo que forma “korrik” y al que se añade “gwen o gan” que significa genio. Siempre ellas están descritas como mujeres muy hermosas, con largos cabellos rubios que peinan a menudo. Lo del color blanco viene de que el cuerpo de las korrigan es tan admirablemente proporcionado, tan delicado que no necesita otro adorno que un velo blanco que ponen cruzado alrededor de su cuerpo. Por la noche, la belleza aparece en todo su esplendor pero de día tiene los cabellos blancos, los ojos enrojecidos y la cara arrugada. Por eso solo se muestran de noche y odian la luz y ¡maldito sea el que le ve la cara de día!... Tampoco debemos olvidar la alusión al canto porque las tradiciones bretonas les prestan una

gran pasión por la música y las bellas voces (pero no bailan como en Alemania).

La segunda leyenda que voy a contar también es muy famosa porque se trata de una de las aventuras del mago Merlin (el consejero del rey Arthur) pero aquí aparece a su lado un hada no menos conocida en Bretaña, se llama *Vivianne*:

Era el mes de mayo y Vivianne era la más bella criatura con quien se pudiera soñar. Merlin, para caminar hacia su destino, se encontró con ella cerca de una fuente en el bosque de Brocéliande, aunque sabía lo que pudiera suceder. Sin embargo empezó a hablar con ella, le reveló que hacía magia y ella le contestó entonces: “¡Que bonito saber! daría mucho para aprender tales secretos”, a lo cual el mago dijo “¡Ah, señorita! conozco muchos más y aún más agradables. No existe juego que yo no tenga el poder de jugar para todo el tiempo que me gustaría”. Ella empeñó su fe, él se desinteresó de los asuntos del reino y poco a poco Merlin se despojó de sus secretos. Ella le robaba, le engañaba y muy rápidamente le pidió como “encerrar un hombre en su torre, sin murallas y sin lienzos, por el efecto de un sólo encanto” que únicamente ella conocería. El mago adivinó su pensamiento “¡Ah, señora, lo sé, usted quiere hacer de mí su prisionero. Y tan grande es la fuerza de mi amor que no puedo luchar contra su voluntad!”. Entonces cuando Vivianne lo supo, hechizó a Merlin y le hundió en un profundo sueño.

También se dice que después Vivianne por sus encantamientos guardaba presos a sus amantes en el “Val sans Retour” (el valle sin vuelta). Era un paraíso terrestre pero si uno de ellos quería salvarse, un gigante le cortaba el paso.

En esta leyenda no se trata de la descripción detallada de Vivianne, sólo sabemos que es muy hermosa, lo que sin embargo es importante porque gracias a su aspecto exterior atrae a los hombres; después vemos su habilidad mental, su inteligencia, lo que le permite encerrarlos. Tampoco aquí el papel de la mujer (o más bien del hada) es positivo, porque no hace nada más que engañar a Merlin o intentar equivocarlos con una meta muy precisa: poseer sus poderes y mandar.

Las leyendas que acabamos de ver son muy conocidas en Bretaña y otros países; ahora la que vamos a estudiar no lo es tanto pero es muy interesante porque pone de relieve un nuevo aspecto de la korrigan. Mas primero tomamos conocimiento de la historia del *Señor Nann y el hada*:

Para hacer un regalo a su mujer que acaba de dar a luz gemelos “blancos como la nieve”, el señor Nann quiere ir al bosque para cazar algo. Al llegar a la linde del bosque, ve a una cierva blanca y la persigue, pero sin nunca conseguir atraparla por lo rápido que es ella. Llega la noche entonces y encuentra un arroyuelo donde se para a beber: “la korrigan estaba sentada en el canto de su fuente y peinaba sus largos cabellos rubios. Y los peinaba con un peine de oro (esas señoras no son nada pobres).

– ¿Cómo sois tan temerario de venir a enturbiar mi agua? O os casais con migo

al instante, o durante siete años os consumireis de tristeza, o moriréis dentro de tres días.

– No me casaré con vos de ningún modo, pues hace un año que estoy casado. No me consumiré de tristeza en absoluto, ni tampoco moriré dentro de tres días. ¡Pero antes que casarme con una korrigan, morir preferiría en el instante!...”

El Sr. Nann murió y después su mujer también por el dolor que sentía.

“Fue maravilla ver, la noche que siguió al día en que enterraron a la esposa en la misma tumba que su marido... Ver a los dos robles alzarse de su tumba nueva, y sobre sus ramas a dos palomas blancas, saltarinas y alegres. Ellas cantaron allí al romper el alba y emprendieron el vuelo hacia los cielos.”

Esta hermosa y triste historia hace aparecer a dos mujeres. La primera es la buena esposa, enamorada como las hay en todas las literaturas desde siempre. Al hablar de ella no podemos pasar sin notar la similitud en el final con la muerte de la famosa Isolda; como esta última la esposa del Sr. Nann no puede vivir sin su querido y se muere; y además en cada historia hay plantas que florecen sobre ambas tumbas como signo eterno del amor natural y aún a pesar del ser malo que intentó destruirlo todo.

Este ser malo, la korrigan, es la segunda mujer de la historia. Ella empieza a desempeñar su papel enseguida, cuando el Sr. Nann entra en el bosque, bajo el aspecto de una cierva blanca, que lo atrae hasta un río donde el hada lo maldice. Podemos tener casi la certeza de que ella lo castigó porque estaba celosa de él y de su felicidad. En efecto, las korrigan pueden ayudar a la gente a veces y otras por envidia van a hechizarla.

Otro de los rasgos muy conocidos de la korrigan es la posibilidad de adoptar la forma del animal que desea y de trasladarse, en un abrir y cerrar de ojos, de un extremo a otro del mundo.

Por fin, notaremos que el Sr. Nann encontró a la korrigan cerca de una fuente, en efecto es donde ellas se encuentran más frecuentemente y sobre todo están cerca de fuentes próximas de dólmenes porque se dice que ocultan en ellos sus tesoros.

La leyenda de *El Hijo Suposito* va a ser la última. Fue muy popular en Bretaña bajo la forma de un canto:

Una madre pierde a su hijo “María la bella está triste. Ha perdido a su querido Lork; la korrigan se lo ha llevado”.

Las hadas se lo han llevado, dejando en sustitución a un enano horrible. Este enano pasa por ser mudo y bien se guarda, hablando, de desmentir esta opinión, pues traicionaría su voz que es cascada como la de un viejo. No obstante, es preciso que la madre le obligue a ello para poder volver a ver a su hijo.

Ella finge, pues, prepara comida para diez labradores dentro de un cascarón de huevo (es un “truco” que obliga a los enanos a hablar) y el enano sorprendido suelta una exclamación. La mujer entonces lo azota sin piedad y el hada, oyéndolo gritar, acude para librarlo y el niño que ella se llevó es devuelto a su madre: “¡No lo golpees; devuélvemelo! Yo no hago daño a tu hijo que es rey en nuestro país”.

Esta historia acaba de revelarnos el último rasgo que se presta a las korrigan: una inclinación para los hijos de los humanos y por eso se los hacen robar. (Esta creencia, como todas las que conciernen a las hadas, debe basarse en algún hecho real, quizá en las costumbres bien conocidas de las hechiceras y las gitanas). Así, las hadas son el terror de las campesinas bretonas.

Estas mujeres ponen a sus niños de pecho bajo la protección de la Santísima Virgen, poniéndoles al cuello un rosario o un escapulario, protección segura contra todo tipo de seres maléficos y sobre todo contra las hadas, porque odian todo lo que puede existir en la religión. Los korrigan no son, por otra parte, los únicos genios que hurtan a niños; se acusa de ello también a las “Morgan” (son las hadas espíritus de las aguas), estas arrastran, se dice, al fondo de los mares o de los lagos, en sus palacios de oro y cristal, a los que van a jugar imprudentemente cerca de las aguas. El objetivo del hada, al robar al niño, es, según los campesinos, el de regenerar su raza maldita. Y es también por este motivo por el que quieren unirse a los hombres. Los seres que ellas ponen a veces en substitución de los hijos, de los humanos, son de raza enana y pasan por ser su progenitor; como ellas, ellos llevan los nombres de “korr, korrik y korrigan”: que se aplican a los dos sexos. El poder de los enanos en las leyendas bretonas es el mismo que el de las hadas pero su forma es muy distinta, y su estudio podría dar motivo a otro trabajo.

Conclusión

Se puede notar que “la korrigan” se parece muchísimo al hada céltica, germánica o a “la fada” gallega pero no tiene casi nada que ver con la de los países latinos. Está hermosa y peina sus largos cabellos rubios en general cerca del agua; puede ser a la vez servicial y celosa pero le gusta sobre todo las relaciones degradantes.

En cuanto a la mujer bretona tradicional, pues, tampoco la podemos distinguir mucho de la gallega porque las influencias geográficas y meteorológicas, por supuesto son iguales: las dos tuvieron que luchar contra los mismos elementos para comer y vivir. Sin embargo, ahora en este fin de siglo lo que las diferencia es la historia que les hizo evolucionar en momentos diferentes y por eso de manera diferente; en efecto el desenclave de Bretaña empezó más temprano que el de Galicia y ahora se nota cierto retraso en las mentalidades, costumbres, ... gallegas aunque como los cambios ocurren ahora en Galicia se hacen más rápidamente que cuando ocurrieron en Bretaña.

Bibliografía

Herzart de la Villemarqué, *El misterio Celta* (Relatos populares de Bretaña).

France Poche, *La Bretagne*, Editorial Jeunesse.



LA PEREGRINACIÓN DE LAS MUJERES EN LA EDAD MEDIA: RASGOS IDEOLÓGICOS

MARTA GONZÁLEZ VÁZQUEZ

Universidade de Santiago

Una tendencia general de la historiografía que ha investigado el tema de la religiosidad medieval y los fenómenos a que ésta daba lugar, y entre ellos, por tanto, las peregrinaciones, ha sido el de crear, casi inconscientemente, un estereotipo de peregrino, un hombre, cansado por las penalidades del viaje, desaliñado, que pretende alcanzar su destino, cumpliendo así la promesa realizada y consiguiendo en el camino los beneficios espirituales a los que el ascetismo del viaje ha dado lugar. Esta imagen casi involuntaria del peregrino medieval, y muy particularmente del que conocemos mejor, el peregrino a Compostela, se ve reforzada por la iconografía a la que el fenómeno peregrinatorio dio lugar: la imagen del propio Apóstol Santiago con aquellos elementos típicos del hábito del romero, esclavina y bordón. Muy poco, o casi nada, conocemos en cambio sobre la peregrinación de las mujeres de la Edad Media, fenómeno que hoy, a la luz de las nuevas investigaciones históricas que intentan recuperar la imagen de la actividad y la vida de las mujeres, sorteando los problemas de una información escasa, difícil y sobre todo parcial, empieza a surgir como un fenómeno, sino mayoritario, sí relevante¹.

Tenemos que citar, ante todo, que en la iglesia de Santiago nunca se llevó un registro de los peregrinos que llegaban hasta Compostela, ni las fuentes conservadas

¹ Resulta difícil hacer un resumen de la gran cantidad de publicaciones sobre la historia de las mujeres a las que la nueva conciencia de su importancia ha dado lugar. Citaremos aquí tan sólo unas cuantas: dos clásicos son el libro de E. Power *Mujeres medievales*, Madrid, Encuentro, 1979, y el de E. Finke, *La mujer en la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1926. Fruto de este interés nuevo son las más recientes publicaciones de Perrot, M. (dirección): *Une histoire des femmes est-elle possible?*, París, 1984. *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, Madrid, Universidad Autónoma, 1983. *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, Universidad Complutense, 1986. *Las mujeres en las ciudades medievales*, Madrid, Universidad Autónoma, 1984. Sobre la peregrinación de las mujeres, mi estudio *Las mujeres de la Edad Media y el Camino de Santiago*, Santiago de Compostela, 1989.

en su archivo dan una importancia extraordinaria al fenómeno peregrinatorio, sino que tan sólo se han conservado documentos que tratan lateralmente el hecho de la peregrinación, como donaciones que engrandecían el patrimonio catedralicio y que se realizaban con motivo de la peregrinación al sepulcro de Santiago de un personaje poderoso². Por esta razón, cuando se desea información sobre las personas que realizaban estos viajes, sus motivos y características, dependemos absolutamente de la documentación generada en el lugar de origen de su viaje, o de la que puede haber surgido a lo largo del camino, y de los relatos de las peripecias ocurridas durante el viaje que han dejado algunos peregrinos³.

Centrándonos en Compostela, destino preferente de una gran corriente de peregrinación desde el siglo X, comprobamos que las menciones a peregrinaciones de mujeres no son tan infrecuentes, aunque se han conservado sus nombres tan sólo en los casos en que alguna peculiaridad haya llamado la atención del cronista. Es esta la razón por la cual en estos primeros siglos, fechas en las que nuestra información es más incompleta, las menciones de mujeres que realizaron la peregrinación hasta Santiago son sólo de reinas, santas y mujeres nobles, quienes aportan al tesoro de la iglesia ricas ofrendas y dones⁴. Para tener información sobre las peregrinaciones de otras mujeres, debemos adentrarnos en el tiempo y echar mano de las fuentes de siglos posteriores, las cuales nos hablan de la organización de grupos, a veces exclusivamente femeninos, procedentes de la misma ciudad o zona, que se ponían en marcha hacia Santiago acompañados normalmente de un clérigo, el cual se encargaba de la edificación espiritual del grupo para que la peregrinación fuese un adecuado camino moral⁵. Tenemos informaciones interesantes para el caso de las mujeres de las islas

2 Esta documentación ha sido en su mayor parte transcrita y publicada por Antonio López Ferreiro en su magna obra *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1903 (1983 reimpresión). Los volúmenes que se ocupan de la historia de la iglesia compostelana en la Edad Media son el III, IV, V, VI y VII.

3 Entre éstos merecen destacarse "El viaje a Galicia del caballero Arnaldo von Harff en 1498" publicado por Vicente Almazán en *Compostellanum*, XXXIII (1988), pp. 363-384, el de un anónimo peregrino italiano editado por M. Damonte en *Studi Medievali*, XIII, 1972, o, aunque un poco posterior en el tiempo, el de Juan Bautista Cafalonieri publicado por J. Guerra Campos en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XIX (1964).

4 Tan sólo unos ejemplos: Ordoño II y su esposa Elvira vienen a Santiago en 911, y ofrecen al apóstol dos cajas de oro, varios cálices de oro y vidrio, una cruz también de oro, vestimentas y una cátedra de madera y hueso. Cita López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A.M....*, vol. II, p. 345. Urraca, mujer de Ramiro I, ofrendó a la Iglesia "muchos dones de oro y plata y piedras preciosas y cortinas de sirgo". *Crónica de España por Lucas, obispo de Tuy*. Edición a cargo de Julio Puyol. Madrid, 1926, p. 293. La reina Urraca, hija de Alfonso VI, ofreció el don más preciado para la sede arzobispal: la reliquia de la cabeza del apóstol Santiago el Menor, o Santiago Alfeo, traída de Jerusalén por el arzobispo Mauricio de Braga y que se encontraba hasta ese momento en la iglesia de S. Isidoro de León.

5 L. Vázquez de Parga, J.M. Lacarra y J. Uría en su obra *Las peregrinaciones a Santiago*, Madrid, 1948 han recogido diferentes testimonios de la organización de este tipo de grupos de los que las mujeres formaban parte muy frecuentemente (pp. 81, 90).

Británicas, quienes venían a Santiago en barco⁶ y cuya mayor afluencia parece darse durante el siglo XIV. También parece haber sido éste el modo más habitual de llegar a Santiago de los peregrinos procedentes de los países nórdicos, donde tenemos también menciones a la peregrinación de “mujeres y jovencitas”⁷ en 1508.

Pero es cuando nos interesamos por los aspectos ideológicos de esta peregrinación de las mujeres y los cambios en su valoración cuando podemos calibrar la importancia de un fenómeno que a través de la parquedad informativa de las fuentes parece poco reseñable. Podemos tomar como ejemplo del ambiente favorable a la peregrinación que se vivía en una primera etapa los relatos que se compendian en el Códice Calixtino, conjunto de varios libros de distinto carácter pero con un único fin: la exaltación de la sede compostelana y el fomento de las peregrinaciones al sepulcro de Santiago⁸. Entre los relatos de los milagros realizados por el apóstol sobre las personas que llegan hasta su sepulcro surgen numerosos ejemplos de mujeres que vienen a Santiago de diferentes maneras: desde aquella que emprende el camino totalmente sola, y que consigue llegar gracias a la ayuda de unos caballeros que transportan en sus cabalgaduras el hatillo demasiado pesado para ella, hasta los matrimonios que hacen el camino a caballo acompañados de sus criados. Muchos de los casos reseñados tienen su origen en la existencia de problemas relacionados con la vida familiar y del hogar: no hace falta recordar aquí el papel preponderante que las mujeres tenían en este ámbito. La justificación ideológica de la peregrinación de las mujeres está en las causas que originan esa decisión, relacionadas siempre con sus características como esposa y madre. En todos estos relatos se hace hincapié en el hecho de que las penalidades del camino siempre se superan mediante la ayuda recibida, no sólo espiritual, a través de los milagros realizados si se invoca la ayuda de Santiago, sino también ante la acogida calurosa que la gente suele tener hacia aquél que emprende un viaje tan penoso por motivos espirituales. Esta ayuda se materializa en la limosna y en la acogida a través de las numerosas instalaciones hospitalarias que se van creando todo a lo largo del camino, algunas de ellas directamente fomentadas desde la sede compostelana⁹. El ambiente es por tanto propicio para la generación de una corriente importante de peregrinos en la que las mujeres se integran de manera importante.

A partir del siglo XIII algunas voces comienzan a levantarse contra la frecuencia

6 Ver Storrs, C. y Cordero Carrete, F.R., “Peregrinos ingleses a Santiago en el siglo XIV” en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XX, n. 61 (1965).

7 Ver Barret y Gurgand, *Priez pour nous Compostelle*, Paris, 1978. Hay traducción española y gallega, *A vida dos peregrinos polo Camiño de Santiago*, Vigo, Xerais, 1980.

8 del Códice Calixtino existe una edición con traducción castellana realizada por A. Moralejo, C. Torres y J. Feo: *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, 1951. Recientemente se ha publicado el estudio del código a cargo de M.C. Díaz y Díaz, *El Códice Calixtino de la Catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*, Santiago de Compostela, 1988.

9 Las autoridades eclesiásticas compostelanas se encargaron no sólo de la creación de instituciones de acogida en la ciudad de Santiago, donde poseyeron un hospital situado en la parte norte de la catedral, en la actual Azabachería, mucho antes de la creación, por parte de los Reyes Católicos, del Hospital nuevo, sino que

de las peregrinaciones y romerías femeninas, al compás de un cambio general en la visión medieval sobre el fenómeno de la peregrinación. El franciscano Bertoldo de Ratisbona considera, en el siglo XIII, que las peregrinaciones realizadas por mujeres no eran nada positivas, pues su realización llevaba consigo más pecados que las indulgencias que eran conseguidas al final del camino¹⁰. Dos siglos después, a principios del XV, la poetisa y pensadora francesa Cristina de Pisan, recomienda que las mujeres salgan poco de su casa y no anden en romerías ni peregrinaciones para evitar gastar sin necesidad y hacer así economías¹¹. En la literatura de la época se nos dan numerosos ejemplos de mujeres peregrinas que ya no son modelos de piedad ni de fe, sino que parecen considerar más los aspectos placenteros del viaje que supone la peregrinación a un santuario: la famosa peregrina viuda de los Cuentos de Canterbury de Chaucer, quien, con cinco maridos y otras compañías en su mocedad, había peregrinado tres veces a Jerusalén, y “*asimismo había ido a Roma, Bolonia, Santiago de Galicia y Colonia y era por tanto ducha en caminatas*”¹². Incluso en los relatos los peregrinos son objeto de burlas en sus intentos por alcanzar la meta de su viaje: la intercesión del apóstol Santiago en favor de los matrimonios sin hijos es tema de canciones burlescas que ponen en duda la fidelidad de la mujer que se queda en casa mientras su marido emprende la peregrinación a Santiago para conseguir un milagro del santo¹³, que, naturalmente, se cumple *antes incluso* de que el marido vuelva de su viaje. En este ambiente crítico contra la validez de la peregrinación como un medio de santificación, las mujeres y los hombres van abandonando estas prácticas piadosas y dejando su lugar a toda una serie de vagabundos, charlatanes y bufones que escapan al control social que supone el asentamiento en un lugar concreto e intentan aprovecharse de la infraestructura creada en favor de la peregrinación —hospitales,

también fuera de la península se preocuparon por el tema : la catedral compostelana poseía en tierras italianas el hospital de Cassina, en la diócesis de Vercelli, el hospital de Cumba en el obispado de Verona, el hospital de Perrot en Ferrara y en Bolonia el hospital de Uinciola. En 1198 el papa Inocencio III reconoce tales propiedades en una bula enviada al arzobispo compostelano. Archivo de la Catedral de Santiago, Tumbo B, fols. 242v-243r.

10 Citan Vázquez de Parga, L., Lacarra, J.M., y Uría, J, *Las peregrinaciones a Santiago*, vol. I, p. 112.

11 Vincent-Cassy, M.. “Péchés de femmes la fin du Moyen-Age” en *La condición de la mujer en la Edad Media*, Actas del Coloquio de la Casa de Velázquez. Madrid, Universidad Complutense, 1986, p. 516.

12 Chaucer, G.. *Cuentos de Canterbury*, Estella, 1982, p. 20. Aparte de Chaucer, en los Cuentos de Canterbury, también Shakespeare incorpora en una de sus comedias, *A buen fin no hay mal principio, o Bien está lo que bien acaba*, pues de las dos maneras se ha traducido el título inglés de *All's well that ends well* el tópico de la peregrinación a Santiago, que una de las protagonistas, Helena, desea llevar a cabo desde París. Sin embargo, no parece, por el desarrollo de la narración, que Shakespeare supiese muy bien cuál era el itinerario habitual de los peregrinos franceses hacia Santiago, pues hace recalar a la tal Helena en Florencia de paso hacia Compostela, y en esta ciudad italiana ciertas complicaciones sentimentales la distraerán del cumplimiento de su promesa. Parece que la procedencia de tal historia se encuentra en uno de los cuentos del Decamerón de Boccaccio, la narración novena de la tercera jornada, en la que Shakespeare se inspira. Sin embargo Boccaccio no hace ir a su heroína, Gilita de Narbona, a Santiago, por lo cual la aparición de Compostela en el relato parece ser decisión de Shakespeare.

13 Ver Barret y Gurgan, *op. cit.*, p. 38.

alberguerías— en su propio beneficio. Así, se crea un clima de recelo y aprensión con respecto a estos vagabundos que empaña aún más la ya empequeñecida figura moral del peregrino: la hospitalidad anterior, fundamentada en la identificación de Cristo en la figura del caminante y peregrino, desaparece en favor de esta nueva ideología en contra de la peregrinación. La expresión culminante de tal desconfianza se refleja en las ordenanzas municipales del concejo de Santiago en 1569, que nos pintan un vívido panorama de la situación:

*Visto como a esta ciudad concurren gran cantidad de velitres unos llagados de males contagiosos y otros contrahechos de diversos modos e maneras y gran cantidad de vagamundos hombres, moças e mugeres sin tener oficio ni usar ni tomar amo so color y causa de la romería y deboción del glorioso apóstol señor Santiago y andan velitreando y bribando por la dicha ciudad y su tierra (...) ordenaron (...) que agora ni de aquí adelante de ninguna manera ningun pobre pidiende que a la dicha ciudad viniere ora en romeria ni por ninguna via que sea no pare ni esté en dicha ciudad más de tres días.*¹⁴

Así, la devoción al apóstol Santiago que se demostraba a través de la peregrinación pasa ahora a tener otras manifestaciones, en relación con el cambio en la mentalidad religiosa constatado en los siglos centrales de la Edad Media: la creencia de que la participación en los gastos ocasionados por la peregrinación de otra persona o la subvención completa de ese viaje supone también una participación en los beneficios espirituales que el camino reporta hace que muchas mujeres dejen en su testamento una cantidad para que otra persona se disponga a peregrinar por ellas: P. A. Sigal¹⁵ distingue entre la peregrinación póstuma, cuando en el documento se especifica que el viaje debe realizarse una vez que el autor del testamento haya muerto, y la peregrinación vicaria, cuando se hace por una persona que está aún viva. Este tipo de peregrinación está documentado también entre mujeres gallegas, quienes suelen enviar a sus delegados a otros santuarios más alejados que Santiago, como el de Rocamador: en 1305 María Yañez Gibarra deja en su testamento una cantidad para que un hombre vaya por ella a ese lugar, dotándolo con “200 sueldos para despensa e otros 100 para offerir ao altar de Santa María, e 150 para dar a os pobres polo camiño”¹⁶. María Fernández, vecina de la zona de Astorga, manda en su testamento que envíen por ella “a Santiago en romeria un omme o mugier: a Sant Salvador otro”¹⁷. De la misma monetaria manera podía conmutarse la promesa realizada de viajar hasta Santiago: si en un determinado momento se cambiaba de propósito o no se podía ya emprender la peregrinación, podía solicitarse la dispensa del voto realizado a través de la Santa Sede. En el siglo XIV varias mujeres francesas efectúan estos pagos para

14 García Guerra, D. *El hospital Real de Santiago (1499-1804)*, La Coruña, 1983, p. 44.

15 Sigal, P.A., “Les différents types de pèlerinage” en *Saint-Jacques de Compostelle: 1000 ans de pèlerinage européen*, Gante, Europalia, 1985, pp. 97-101.

16 testamento publicado en *Galicia Histórica*, colección diplomática, Santiago de Compostela, 1901, vol. I, p. 239.

verse liberadas de la promesa realizada anteriormente: Agnes de Ruppeforty da en 1331 a la cámara apostólica el importe aproximado de lo que hubiera gastado con su viaje a Santiago, es decir, 133 agnus de oro y 5 sueldos torneses pequeños¹⁸. Raimunda Fabrissa de Areis, de la diócesis de Toulon, tuvo que dar 10 florines por su voto. En Montpellier, Bernarda Juliana pagó 10 florines, Saurina de Montebonino, italiana, 20 florines aragoneses. Margarita de Foix, que había prometido visitar el sepulcro del apóstol cuando hubiese dado a luz a su primer hijo, fue posponiendo su promesa hasta que en 1332 obtuvo la anulación de su voto¹⁹. La peregrinación es cada vez más una demostración de piedad limitada a una serie de mujeres en una situación que les permite abandonar sus actividades cotidianas y costearse un viaje largo, y la devoción por Santiago pasa a ser más frecuentemente demostrada a través de actividades económicas destinadas no sólo a la peregrinación de otras personas por ellas sino también a través de limosnas y donaciones a instituciones relacionadas con el Camino de peregrinación; no sólo se hacen donaciones en metálico, sino de objetos que los romeros pueden necesitar: una de las más curiosas es la de María López, vecina de Santiago, quien hace testamento en 1348 y dona por el alma de su marido "*viinte pares de çapatos a rromeus de Santiago*"²⁰. Estas donaciones suelen canalizarse a través de las instituciones de acogida a los peregrinos, hospitales y alberguerías, que en la mayor parte de los casos eran pequeños y de reducido patrimonio: solían entregarse bienes muebles, y fundamentalmente camas, mantas, almohadas y colchas²¹. Es frecuente la cesión de este tipo de pertenencias a los hospitales en los testamentos femeninos de los siglos XIV y XV.

Tenemos que concluir que la contribución de las mujeres a la peregrinación medieval a Compostela es en términos absolutos pequeña, sobre todo si tenemos en cuenta la dificultad que encontramos en las fuentes para el estudio de esta historia por hacer y la imposibilidad de cuantificar un fenómeno que conocemos sólo a través de imperfecta documentación. Sin embargo es una realidad y su relativa importancia dio lugar a la creencia general, sobre todo a finales de la Edad Media y que continúa hasta hoy, de que las romerías eran sobre todo devociones de mujeres. Dos aspectos diferentes, el religioso y el lúdico, se reúnan en el propósito inicial de realizar una peregrinación: la curiosidad por conocer un santuario tan famoso y en un lugar lejano tenía que añadirse necesariamente a la piadosa devoción que hacía que las mujeres decidiesen emprender el camino hasta Santiago.

17 publicado por Vázquez de Parga, L., Lacarra, J.M., y Uría, J., *op. cit.*, p. 121.

18 Ver Goñi Gaztambide, J., "Dispensas del voto jacobeo en el siglo XIV" en *Hispania Sacra*, vol. XXIV (1971), pp. 239-244.

19 Goñi Gaztambide, J., *op. cit.*, p. 241.

20 Documento publicado en *Galicia Histórica*, colección diplomática, Santiago de Compostela, 1901, p. 152.

21 Véase como ejemplo el testamento de Teresa Sánchez, mujer de Alfonso Gómez Churruchao, con fecha de 1395. Publicado en *Galicia Histórica*, colección diplomática, p. 159.

AS “TRANSVIADAS”

FILOMENA CABRAL

Escritora. Porto

Não basta decidir que o mundo mudou, embora tenha vindo a mudar, nem será necessário reafirmar que as sociedades e as culturas se vêm misturando: a abolição de fronteiras de mundos é de tal forma explícita que nada mais haverá a fazer nesse sentido que iniciarmos uma partilha apaixonada, e, paradoxo, controlada, sabendo que a paixão leva ao exagero e que, se o excesso não estiver presente, será tudo menos paixão: os pactos escrevem-se na fluidez do sangue, na circulação ininterrupta de cadências e de vontade. O *outro* sou eu, eis o primado do amor.

Cada vez mais, acho grotesco e patético todo o afã de alguns em reverem-se nas “pedrinhas da calçada”, voltando-se em corpo inteiro para o passado histórico. A História está lá, não nos preocupemos. Este permanente olhar para trás parece denunciar o medo de enfrentar o que estará para vir, como se nada mais houvesse a construir; e afirma-se: encetámos uma época individualista, isto é, corremos o risco de nos tornarmos mesquinhos, cruéis, paranóicos; por isso se compete desenfreadamente, se demonstra a grande capacidade humana para destruir. Claro, alguns pretendem-se adivinhos de pacotilha e experimentam a prédica, dizem-se preocupados, consternados, apavorados com uma perda de identidade nacional, como se as palavras pudessem manter-se em fogo lento para consumo oportuno. O espaço da linguagem não é um parque privativo, fechado, as, de uma maneira geral, não podem ser seleccionadas segundo a nacionalidade. O problema era outro, dantes, agora o tempo de comunicar tornou-se num ápice, na vertigem do mundo. Interessa sim agarrar o *criativo* por oposição ao *destrutivo*. E alguns vão, vamos, porfiando, escolhemos uma via, uma vida, um atalho —*a transvia*—, tal como deve ter acontecido com alguns, muitos, todos, todas as que, reagindo a um “status quo”, souberam abandonar ou desprezar a norma, optando pela *transvi(d)a*. Por mim, considero-me uma transviada, e tenho a certeza de que estarei em boa companhia: deixei-me seduzir por outras culturas, não sou nem de cá nem de lá, mas também sou europeia, sem dúvida, escrevo a partir de modelos literários, é impossível escapar a tal, mas também tento, em humildade

extrema, ou em vaidade extrema, quem sabe, conservar em mim culturas “apreendidas”, a africana, assim dita, por ex., e, quanto mais afastada, geograficamente, de um local de negritude, mais escuro me quero, pretendo-me na transvia dos povos, no desafio do que irá ainda acontecer, mas não sou uma idealista, eu não acredito num mundo novo, sim no velho, no que é constituído por pedras brutas, selvas (quase) virgens, incorruptas; por lá, muitos morreram, serão ainda mais luxuriantes.

Se, a partir de dado momento das nossas vidas, em maturidade, não dermos outro valor às coisas, não merecemos qualquer lugar no mundo: e não se juntem a mim as carpideiras, de um qualquer sistema, dizendo que os tempos mudaram e que teremos de voltar atrás.

Meus amigos, não fui, não tenho sido, feminista, mas quero poder orgulhar-me das mulheres, que o mesmo será dizer do ser humano, antes de ser demasiado velha para vibrar. Andaram as “excedentárias” a dar corpo a aquilo que haveria de vir a chamar-se o primórdio da era industrial, mulheres em excesso, demasiados homens tinham morrido na guerra. Mas alguma vez deixaremos de ser excedentárias, objecto de tentativa de manipulações camufladas? Hoje, temos todos os mesmos direitos, quando, afinal, somos todos, cada vez mais, diferentes. Dizem que as mulheres têm os mesmos direitos que os homens, o que, sendo primordial, é mera demagogia. Interessa sim, sentirmo-nos participativas, conjugarmo-nos no plural antes que caiamos, ainda mais, na ilusão de poder ter poder! Somos objecto de adulacões, dizem que fizemos conquistas —tal como os escravos de antanho? No entanto, cada vez mais a imagem social tenta sobrepor-se a qualquer outra imagem, ainda que nos apeemos do trem da vida optando pela “via” a que a máquina de escrever leva: na transvia da escrita tudo ponho em causa para que aconteça a inquietação, a recusa a estagnar, ao podre: porque querem dar-nos de novo todas as poltronas do universo, para nos adormecerem: só um príncipe nos poderá acordar.

A tendência futura será (dizem) a cedência à tentação do privado: a cerca, o muro, o minifúndio, para defesa própria; tal como nos primórdios da humanidade, o mundo, passando a ser temido, estranho, inviabilizará a ventura da aventura longe de reduzidas fronteiras pessoais. Acredito que o mundo futuro será o resultado de muitas “transvias” disseminadas por desertos individuais que, por fim, serão unidas por um novo sistema viário: não foi assim já? A experiência individual, sempre tentadora, não tarda a definir-se como o que poderá levar-nos à perda da corrente, do fluxo, que connosco poderá não ser mais rico mas que, sem nós, aumentará a nossa pobreza.

As culturas ocidentais poderão vir a formar uma cultura, em perda de individualidade? De novo o paradoxo... A linguagem é um sistema de vasos comunicantes, tal como o saber; nos vasos, nos vazadouros da cultura, as experiências vivem-se e condicionam. Por algum motivo afirma Baudrillard que a *viagem* (o exotismo), terminou na década de 60, aquando da primeira viagem do homem à Lua: de repente, as distâncias terrestres tornaram-se infinitamente menores, tudo ficou

demasiado próximo, “familiar”, face à chegada, à (ex)cursão no satélite nunca pisado até então.

Não basta decidir que o mundo mudou porque muitos o foram mudando por (para) nós, temos é de pensá-lo como algo de precioso e difícil a gerir, a gerar. Acredito que, na medida em que me recuso o comodismo, o novo modismo, e me descetro, desvio, me afirmo voltada para o mundo, em solidariedade, porque me amo a mim mesma; e assim me concedo uma via (vida), que, em princípio, me não tinham destinado? Mas há muito sei que sou uma transviada, não sou de caminho nenhum. Paga-se cara a experiência de viver, paga-se caro o culto da fidelidade. Por isso sou menos branca por dentro; não estive em África numa viagem turística: pela primeira vez na minha vida, me deixei seduzir. Adoptada a nova vi(d)a, a nova terra, que restaria a uma europeia? A transvia, no regresso: o retorno terno e desencantado, eterno quanto o for eu mesma.

Vejamos:

A evolução da arte em qualquer cultura tem sempre a ver com a manifestação de tendências que são até certo ponto objectivas, e oferecem uma determinada resistência ao simples capricho individual; quem se der conta da maneira notável como os acontecimentos culturais se tornam automatizados não pode ignorar a força com que certas tendências na cultura se impõem, é a “tragédia das culturas”, nas histórias de eventos culturais. Esta causalidade assume, no entanto, e devemos reconhecê-lo, a forma de *bifurcações*, logo as consequências de uma dada situação correm para duas ou mais direcções possíveis. “Uma dialéctica interior”, escreve Dilthey, “conduz-nos de uma posição a outra... As dificuldades inerentes a determinada posição levam os homens a ultrapassá-la, e podem ser resolvidas de maneiras diferentes, de acordo com o princípio da multiplicidade de efeitos”. Assim, as influências externas, especialmente os motivos individuais responsáveis pela escolha de uma alternativa em vez de outra, salientam-se agora como decisivas para o curso da história. A liberdade individual, dentro da tradição cultural, nunca é uma escolha absolutamente espontânea ou arbitrária daquilo que se vai tentar, mas uma decisão livre quanto à bifurcação a tomar numa estrada que se divide: a *transvia* ?

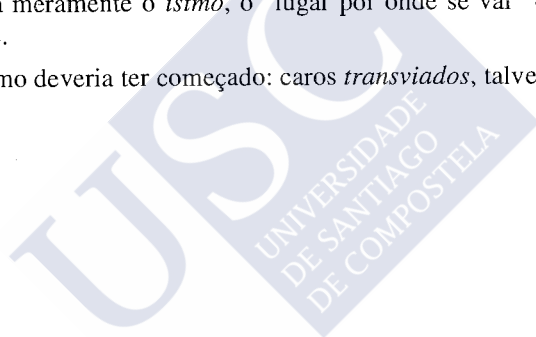
Pelo que atrás se afirma e pelo que adiante se poderia ainda dizer, deverá, creio, concluir-se que as ciências se desenvolvem de uma forma mais firme e contínua do que a lei ou os costumes; a tradição e a convenção representam um papel muito mais importante na lei e nos costumes do que na arte. E na própria arte, os vários processos e aptidões técnicos desenvolvem-se de uma forma mais rigorosamente lógica e contínua do que os factores emocionais e irracionais.

A causalidade imanente, indispensável em biologia, é quase inútil em história. A biologia limita-se ao trabalho do organismo; ao passo que tudo aquilo a que chamamos “história” começa e termina com a relação do homem com o seu meio ambiente. “O português”, como conceito histórico e sociológico, manifesta-se apenas

como o resultado das relações mútuas de todos os indivíduos abrangidos neste conceito; um fenómeno como o Marquês de Pombal apenas pode ser considerado, historicamente, na medida em que é observado em relação com o mundo em que viveu; como figura histórica não se pode pensar nele independentemente desse mundo. Mas a concepção histórica do tempo como estrutura de acontecimentos únicos e nunca repetidos, como um meio dentro do qual se cumpre o destino de uma nação, de um indivíduo ou de uma tarefa, nada tem em comum com as formas de pensamento, operações lógicas ou matemáticas, que, como o crescimento biológico, se sucedem eternamente:

Há tempos de *fractura* que, como a individual, pode progredir ou regredir; assim o percurso humano pode *transviar-se*, e encontrar a sua dimensão própria, quem sabe —e deixem-me poetar— na iminência de encontrar outros transviados, as tais ilhas solitárias que cada um de nós é, somos, logo sempre prontas a formar um arquipélago; e então a *via* será meramente o *istmo*, o “lugar por onde se vai” e nos liga à matriz, indefectivelmente.

Termino como deveria ter começado: caros *transviados*, talvez, tende a paciência de escutar-me.



IMAGENS DO FEMININO EM FERNANDO PESSOA ORTÓNIMO

MARIA ROSA ROCHA VALENTE SIL MONTEIRO
AMÉRICO ANTÓNIO LINDEZA DIOGO

Universidade do Minho

1. No sistema heteronímico, lendo o texto pessoano como texto plural, sem abstrair, contudo (por ilícito?), das poéticas próprias, quer de cada heterónimo, quer de cada semi-heterónimo (e incluímos aqui o Mário de Sá Carneiro das Cartas a Pessoa) ou de *Outros* apenas embrionários, quer ainda das teorias elaboradas, mais completas, ou menos completas, mas sempre fragmentárias (no sentido que Caetano dilucida: “partes sem todo”), sempre o feminino emerge em *figurações textuais* que “nas partes sem todo” (como a natureza) configuram macrotextualmente a Ausência.

1.1. Trata-se aqui não do discurso da ausência, mas da ausência enquanto discurso, historicamente suportado pela mulher, como pôde escrever Roland Barthes a propósito de uma das figuras do discurso amoroso (o Ausente) (cf. Barthes, 1981: 52). Da *courtoisie* ao Modernismo, a inacessibilidade feminina (ou uma certa consciência masculina do impossível) desemboca em *cursus* (em escrita). Entenda-se, entretanto, este modernismo (e esta escrita) não no contexto restrito das suas estéticas ou poéticas, mas como o *resto* pessoano.

2. Pessoa é, contudo, um herdeiro do decadentismo-simbolismo (e *O Livro do Desassossego* veio-nos confirmar esta genealogia, se houvesse dúvidas quanto a um ortónimo tão dependente da *rasura* e da *música* de Pessanha, tantas vezes explicitamente emulado). Assim, veremos Pessoa ortónimo a trabalhar (trabalho que, por agora, podemos ver como *sobre-depuração*) aquela herança. Pessoa subtiliza aqui o já infinitamente subtil; e, assim, pretenderá *beijar* o gesto da tocadora de harpa, mas um gesto emancipado do seu suporte físico (importaria beijá-lo, sen tocar as mãos que o fazem).

Na verdade, o feminino no Pessoa ortónimo começa por ser, e nunca deixa inteiramente de sê-lo, um material literário reconhecível como decadentista-simbolista,

e pode, até mesmo, nele detectar-se essa figura tutelar da Salomé (lembramos Eugénio de Castro, Óscar Wilde, Mallarmé, Sá-Carneiro...).

Em Pessoa, um dos traços mais marcantes do material é, certamente, a constância da anunciação feminina. Se aqui a mulher que fala é aquela que não deseja —desde logo, *sexualmente*—, e por isso não é ameaçadora, é de notar a congruência com a poesia onde a mulher é objecto do discurso. Sendo-o, não é, contudo, objecto de um desejo definível pela existência de *seres sexuais*, antes, as mais das vezes é suporte de uma intenção epistemófila dirigida ao inefável.

E, ainda quando não seja esse o assunto dos textos, a inefabilidade pode ver-se como rasura da sexuação, da diferença e dos corpos —estando nós já aqui no domínio daquele resto modernista.

2.1. Atendendo aquela figura que tutela o material decadentista-simbolista, o feminino em Pessoa é, portanto, aquilo a que em termos da “retórica” freudiana, se poderia ver como *denegação* de uma Salomé fria virgem impenetrável (impenetrável e, *consequentemente*, castradora). É, aliás, Salomé *a mulher do artista*, no sentido de uma figura que a outra figura corresponde (ambas centrais no decadentismo-simbolismo e, ainda, até certo ponto, do modernismo). Algum desse sentido que pode precisar-se no texto plural pessoano. A Salomé fria e castradora é aquela que, numa operação de sublação por negação, toma posse da própria possibilidade da geração do excepcional (isto é, do *artista*). Com efeito, não só Salomé não será nunca o ventre gerador de quem quer que seja de excepcional, como numa espécie de gesto retrospectivo muito constante em Pessoa, pretende atingir, no Homen, á própria capacidade de geração desse excepcional:

*“Tragam-me a cabeça do bandido. Tragam-ma numa salva de ouro.
(.....)
De quem é essa cabeça?
De um bandido que mataba nas aldeias.
Não quero que seja de um bandido que mataba nas aldeias. Quero que seja
um santo que criasse deuses.”*
(Pessoa, in Lopes, 1977; 518-19)

Fórmula mais impressiva desta retrospectão aniquilante nos surge também nesta obra, quando Herodíades afirma: “Aquela cabeça é de um santo que cantava nos desertos a memória dos deuses futuros” (idem: 520).

2.2. Note-se, contudo, que Salomé é, ainda, a figura da obra de arte, tal como a entenderam os simbolistas-decadentistas —autotelicamente descomprometida, luxo “inútil” e sem comum medida com a vida: “Vou bailar à roda da tua cabeça até cair sem vida. Vou dançar no funeral das coisas que morreram com a tua vida. Vê, vou fazer um bailado ao luar, *para dizer tudo*” (idem: 521; grifos nossos). Daí que aquela negação da capacidade geradora seja perfeitamente congruente com a capacidade do artista de substituir a Vida (criando obras, ou “Salomé’s”).

A “Salomé” afasta o poeta da vida familiar —tema retintamente pessoano, que passou às Cartas a Ofélia. *Hanté* pela obra, que é pura virtualidade (“perfume (...) sonhado”), nada na realidade contentará o artista; e esta realidade é, antes de mais, o destino familiar do homem adulto: “(...) e não poderão ter esposa, nem noiva, nem até irmã a que acarinhem, porque se lembram de que eu son a princesa que um dia lhes foi toda a vida” (idem. 515). Proposições como estas sustentam-se razoavelmente das poéticas finisseculares onde têm o seu assento epistémico; e assim “Salomé” pode aparecer como entidade pre-temporal, mais ou menos platónica (o Ideal, ou a Ideia). Contudo alguma força de persuasão emocional vem reforçar este acto locutivo com a presença da Mãe; porque é evidentemente a Mãe aquel *princesa* que *um dia* foi toda a vida para o homem (justamente quando é por aquela que este vive).

Retomando o fio do argumento, pode dizer-se que a violência exercida pela “Salomé” sobre a capacidade de gerar do homem (ou, até, meramente, sobre a sua capacidade de constituir família) é um forma de apropriação dessa capacidade, a que se impõe um *desvio* (a sublimação, para mantermos a referência freudiana).

No Pessoa mais propriamente modernista, desaparece a figura para só ficar a escrita, ou as escritas (“Na sombra Cleópatra jaz morta”; cf. Pessoa, 1978:65). Mas, *sem figura*, sob essas escritas assomará a Mãe (água, embalo, adormecimento, insciência apetedida, etc.). Temos, agora, o avesso de um “platonismo”, *sem logoi* ou arquétipos (considerados enquanto imagens ou mitos contempláveis), que, sendo puras inexistências, corresponderiam a uma falha essencial na vida e no real, que está *em baixo* (“metade de nada”, que para além disso morre como em “Ulisses”; cf. Pessoa, s/d a: 25).

Nada, enfim, para ver co céu das ideias; e a Mãe dá-se a ouvir, em tudo o que, para fraseando o *Livro do Desassossego*, se dissolve em ritmos *que são outra coisa qualquer*.

Em suma, do Decadentismo-simbolismo ao Modernismo passa-se como da vista ao ouvido. E a esta passagem assiste ao nosso tema (ironia do nosso título: imagens do feminino, quando do que mais precisamente se trata *é do feminino como rasura da imagem*).

3. Na obra do Pessoa ortónimo concede-se à mulher, com alguma frequência, o estatuto de sujeito de enunciação. É o caso de *Salomé* e do drama estático *O Marinheiro*. A mulher que aqui *afirma* afirma coisas como o *sonho*; e, já na *Salomé*, este motivo era ocasião para se interminavelmente tematizar uma incoincidência fundamental do eu consigo e com a realidade. Mas, por outro lado, o motivo tendia ainda à proposta de um adormecimento comum —à criação de, por assim dizer, um estado unânime ou uníssimo entre locutor e alocutário, semelhante ao que se propõem as históricas de encantar.

Veja-se, assim, a situação integralmente feminina do poema “Não sei ama, onde era”, interacção discursiva entre a criança e a ama, a propósito de contar histórias:

Não sei, ama, onde era,
 Nunca o saberei...
 Sei que era Primavera,
 E o jardim do rei...
 (Filha, quem o soubera!...).

Que azul tão azul tinha
 Ali o azul co céu!
 Se eu não era a rainha,
 Porque era tudo meu?
 (Filha, quem o adivinha?).

Qualquer dia viria
 Qualquer coisa a fazer
 Toda aquela alegria
 Mais alegria nascer
 (Filha, o resto é morrer...).

Conta-me conta, ama...
 Todos os contos são
 Ese dia, e jardim e a dama
 Que eu fui nessa solidão...
 (Pessoa, 1973: 80).

O fim de quem pede que lhe contem histórias é justamente o ser embalado. As intervenções da ama são quase-refrãs reticentes, que argumentam a nula importância do conteúdo. Se, como é natural em contos de reis, jardins e princesas, se pede prazer (e, desde logo, o prazer da identificação), o prazer pedido é o do acalanto; e o sujeito que ouve o conto transporta-se inteira e *infantilmente* para o que ouve: *esse regaço*. Vida é ouvir contos da ama (o “resto é morrer”) e aceder ao azul mais azul *daquele* céu.

3.1. Na maior parte das vezes, nada há nos poemas em que não fala “ela”, que nos impeça a atribuição a uma “ela” e não a um “ele”. Assim, o poema “Há no firmamento” (e é um exemplo entre muitos outros possíveis) não tem realmente como personagem senão uma voz que se acalanta, perante o *tédio imenso*:

Não tenho sentido,
 Alma ou intenção...

Estou no olvido...
Dorme, coração...

Temos, igualmente, um sujeito acalentável a partir do momento em que nada é, ou nada ambiciona ser. As reticências vão no mesmo sentido da suspensão do sentido em favor do puro embalo.

3.2, As escritas pessoais no ortónimo funcionam, pois, com extrema frequência, no sentido encantatório e evocatório de um narcisismo secundário —benévolo, digamos— que traz ao ouvido de sujeito coisas tão maternalmente risonhas como as ilhas do mar do sul, o lar dos outros —perante cuja imagem a incredulidade do sujeito quase se propõe suspender-se— os sinos da sua aldeia, o natal, etc.; e, sobretudo, no sentido de um narcisismo primário —que é homeostase libidinal minimamente tensiva, abulia, ataraxia, apatia—, ligado a mãe-Morte, aos ritmos e à água dissolventes; enfim, nos dois casos, *regressus ad uterum*. Veja-se o caso do poema *Abdicação* (que, aliás, aquando da sua primeira edição, se chamava significativamente *Ressureição*):

*Despi a realeza, corpo e alma,
E regresssei à noite antiga e calma
Como a paisagem ao morrer o dia.*
(idem: 217).

3.3. Mesmo em poemas tão intelectualizantes como o celeberrimo “Ela canta, pobre ceifeira”, o canto da ceifeira é justamente puro canto que da cantadora reflecte a insciência feliz (isto é, aquilo que o sujeito deseja de maternal na mulher).

4. O único poema de inspiração viril —e creímos que em toda a obra pessoal— é “Dá a surpresa de ser”. Este ser surpreendente não deixa, contudo, o envolvimento narcísico. A rapariga alta, de um louro escuro, é algo de tão perfeito, completo e inacessível como uma criança, um gato, uma ária de música... Apesar de suportar o desejo de “embarcar” ou de “comer” —e um desejo que supõe o sempre sedentário e o sempre faminto, não deixa de ser essa perfeição que não necessita da fome do sujeito; é, aliás, alguém que passa, e que o sujeito, presumivelmente nunca mais verá— e a posição de deitada, que a tornaria acessível é puramente hipotética e sujeita ao imaginário narcísico da perfeição:

*Seus seios altos parecem
(Se ela estivesse deitada)
Dois montinhos que amanhecem
Sem ter que haver madrugada.*

De certo modo, aquele que fala é, ainda aqui, o Ninho das Cartas a Ofélia.

Bibliografia

1. Pessoa, Fernando
(s/d) *Mensagem*, Lisboa, Ática. (1973)
Poesias, Lisboa, Ática. (1977)
“Quatres Pièces Dramatiques de Pessoa”, in Lopes, Maria Teresa Rita (ed.)
Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Héritage et Création, Paris,
Fundação Calouste Gulbenkian.
2. Barthes, Roland
(1981) *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Edições 70.



THE RESOURCEFUL NATIVE AND THE IDLE INTRUDER: TWO OPPOSING VIEWS OF WOMEN IN POST-COLONIAL ENGLISH LITERATURE

JESÚS VARELA ZAPATA

Universidade de Santiago

Some scholars have accused one of the leading Third World writers, V. S. Naipaul, of having a strong bias against women, or at least of being more concerned about men in his fiction. As Helen Pyne-Thimothy states: "it is clear that the main focus of Naipaul's involvement is the male."¹ Even though we cannot deny the fact that his main characters are men, this is the case with so many writers —both male and female— that no special anti-feminist labels can be attached to Naipaul on account of it.

A more substantial accusation arises from the fact that he characterizes some women in a very negative way, specially as far as their sexual role is concerned. At the Fourth Annual Conference on West Indian Literature, several papers were given on this topic, with such significant titles as: "V. S. Naipaul and the Sexuality of Power" or "The Woman as a Whore in the Novels of V. S. Naipaul."²

Sandra in *The Mimic Men*³, Linda in "In a Free State"⁴, Jane in *Guerrillas*⁵, and Yvette in *A Bend in the River*⁶ are portrayed as sex objects whose sexuality is

1 "Women and Sexuality in the Later Novels of V. S. Naipaul." *World Literature Written in English*, 25, No. 2 (1985), p. 299.

2 See M. McWatt, ed. *West Indian Literature and its Social Context*, St. Michael, Barbados: Cave Hill, 1985.

3 Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1969. Originally published London: André Deutsch, 1967. Subsequent references from Penguin edition.

4 Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1973. Originally published London: André Deutsch, 1971. Subsequent references from Penguin edition.

5 Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1976. Originally published London: André Deutsch, 1975. Subsequent references from Penguin edition.

6 Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1980. Originally published London: André Deutsch, 1979. Subsequent references from Penguin edition.

oriented to satisfying the whims of men who take advantage of their instability, of their inability to understand—and even less to control—the chaotic post-colonial environment they live in.

They are often portrayed in a subtle ironic way, the description being focused on irrelevant physical features. Even though the image conveyed may be positive in itself, the restriction of field has obvious negative undertones. Yvette's description is concerned with aspects which depart from the poetical conventions of feminine beauty: "Her left leg was drawn up; her right leg, bent at the knee, lay flat on the cushion on which she sat, so that her right heel lay almost against her ankle. Beautiful feet, and their whiteness was wonderful against the black of her slacks" (p. 135).

A similar technical device is used to describe Sandra, in this case placing the character in a high position so that her physical features seen from below are enlarged and subject to closer scrutiny:

Her legs are apart and her hands, between her legs, are pressed on the edge of the settee; the very thin low-carat Willesden second-hand wedding ring is barely noticeable. Her feet are tapping in time to music from the gramophone; the heels of her gold Indian sandals flap loose setting off her finely-veined, well-shaped ankles, part of the slender elegance of her feet, whose shape and colour are further heightened by the red paint on the nails of her long undeformed toes and by the gold straps of the sandals (p. 62).

The scant references to Jane's physical appearance point to her reduction to a sexual role, anticipating her final abuse by the revolutionary leader Jimmy Ahmed: "Jane, chalky-white from her period, and with little red spots at the side of her mouth ..." (p. 122).

None of these women have entrepreneurial attitudes, depending on men for their survival. They are Westerners who have arrived in Third World countries without any other purpose than accompanying their male partners.

Sandra is the wife of a Caribbean statesman who feels his failure in politics equals that of his marriage to a woman who has turned out to be a fake-intellectual. She is unwilling to face the unpleasant social circumstances of the country, thus contradicting her supposedly leftist ideology.

Jane—lover of the white South-African Roche—is involved, out of naive curiosity, in the activities of a revolutionary group in a Caribbean island whose ideology she fails to understand:

But the personalities were so many, the principles on which they acted were so many, the principles on which they acted so confusing, and the issues so evanescent, that she had soon lost interest, had closed her mind to talk of new political alliances, that so often seemed to come to nothing anyway, and to

*analyses of new political threats, that could also quickly disappear.*⁷

In “In a Free State” Linda accompanies Bobby in his drive across a newly independent African country where they will be victims of the violence which breaks out at the time of the de-colonization. Linda is presented as a superficial snob who is unable to make the relevant decision: to leave the continent she hates.

In *A Bend in the River* we can contrast two completely different attitudes of Naipaul towards women. On the one hand, Yvette resembles, to a great extent, the feminine model discussed above. She is the wife of a famous European scholar acting as a kind of advisor to an African dictator. She becomes infatuated with this man, much older than she, blinded by his intellectual prestige and social glamour—it is soon obvious she appreciates the latter much more.

In the city by the great river—easily identifiable with the Congo— she will have a love affair with Salim, a young, sensitive individual whose loving experiences are limited to random encounters at brothels. He feels stranded in a stagnated Central African city and thinks his connection with Yvette will open for him the doors of the intellectual circle at the local University campus: “My wish for an adventure with Yvette was a wish to be taken up to the skies, to be removed from the life I had” (p. 191).

Salim is soon disappointed at finding Yvette fails to comply with his expectations. She is constantly reminding him she is someone else’s wife, their relationship being overtly adulterous. She is eager for a change of partner, but maintaining her status as a housewife, thus she will hurry to make the bed after making love with him.

Salim, who had looked for a relationship with intellectual overtones, is confronted with someone who is just a body: “She knew she was attractive to men” (p. 200); “All my self-esteem came from being Yvette’s lover, from serving her and pleasing her in the physical way I did” (p. 205). Deprived of all associations with culture, she will fall into the category of sexual object, close to the whore figure he had wanted to escape from. Their relationship will come to an end when she suddenly visits Salim looking for a brief sexual encounter, after which he attacks and punishes her.

In the same novel, Zabeth is an African woman who gets an appreciative treatment no other character enjoys. If we compare her with Yvette, the most striking difference between both is their relationship with men. The European woman needs her husband or a lover for protection or sexual fulfilment, her role in life is limited to that of a wife or a mistress.

Zabeth is the main earner of the household. She has long lived without her husband, who came back to his native tribe shortly after their marriage. She is not dependent on men in any way, being a resourceful person whose physical strength

⁷ Guerrillas, p. 51.

enables her to carry out her business in difficult environmental conditions; good memory compensates her lack of education, which notwithstanding she appreciates.

Unlike the Westerners who find themselves at odds in the Third World countries they have fled to without any clear purposes, Zabeth is totally integrated in the African milieu, making full use of traditional customs, wisdom and magic, still valid in the changing post-colonial society:

Africans noticed her smell. If they came into the shop when Zabeth was there they wrinkled their noses and sometimes they went away. . . . But the smell was meant to keep people at a distance. . . . Her smell was the smell of her protecting ointments. Other women used perfumes and scents to attract; Zabeth's ointments repelled and warned. She was protected. She knew it, and other people knew it (pp. 15-16).

She is exceptionally cunning to understand and overcome the unstable socio-political situation; she realizes, sooner than the narrator himself, that the head of state is becoming more of a dictator: "He is a jealous man, Salim. He will allow nobody to get big in this place. It is only his photo everywhere" (p. 231).

In contrast with the negative portrayal of Naipaul's other feminine characters, the narrator of *A Bend in the River* sympathises with Zabeth. She is given a prominent position in the outline of the novel, by being devoted a long section of the first chapter. Praise is overt: "Zabeth the good and direct businesswoman, that unusually for an African, she was" (p. 11), "No one liked going outside his territory. But Zabeth travelled without fear; she came and went with her vanity case and no one molested her. She was not an ordinary person" (p. 15).

By having women both derided and praised, we must admit that there is no sexist bias in Naipaul. We would rather conclude that the writer condemns Western intruders in Third World —irrespective of their sex⁸— while being appreciative of those natives who try to endure and make the best of a chaotic socio-political situation.

⁸ We must point out that the characterization of some males is even more negative than that of the females discussed above. In "In a Free State" Bobby's failure to fend for himself in a context of socio-political violence, contrasts with Linda's effective bravery.

LA MUJER EN EL TEATRO ESPAÑOL: DE CALDERÓN A JARDIEL PONCELA

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

Universidade da Coruña

Aunque el título de esta ponencia va de Calderón a Jardiel PonceLA, es decir, del siglo XVII al XX, voy a permitirme invertir la dirección histórica y comenzar por el siglo XX. Básicamente lo que trataré de mostrar es que la imagen que el teatro español nos da de la mujer, o, cuando menos, la imagen que algunos dramaturgos de notable éxito popular nos ofrecen en su teatro, ha venido empobreciéndose a medida que ha transcurrido el tiempo. La imagen que de la mujer tenemos en la obra de Jardiel, por situarnos en un dramaturgo de reconocido talento y aceptación popular es menos interesante que la que nos da una obra de Bretón de los Herreros que Jardiel utiliza como fuente confesada; la obra de Bretón es, a su vez, menos interesante, en lo que atañe al tratamiento de la mujer, que la obra que es su fuente, *Las muñecas de Marcela* de Alvaro Cubillo de Aragón, notable escritor del siglo XVII. Por último, esta obra nos propone una imagen de la mujer manifiestamente menos aguda e interesante que la que podemos encontrar en la obra de Calderón.

Sin duda esto va a resultar sorprendente para quien guarde una idea del teatro del Siglo de Oro como la que críticos como Menéndez y Pelayo han dejado fijada para la posteridad: Lope sencillo frente a Calderón complicado; Lope concreto frente a Calderón abstracto; Lope popular frente a Calderón culto y difícil. Se trata de un conjunto de tonterías críticas que no resisten la mera consulta de los textos. En este tipo de juicios no se manifiesta otra cosa si no la animadversión de Don Marcelino hacia todo aquello que representara un pensamiento no sujeto al dogma de los bien pensantes, a la ortodoxia.

No es difícil sostener la heterodoxia radical del pensamiento calderoniano, que tan agudamente sintió Bergamín. Pero no nos interesa aquí el problema ideológico del teatro calderoniano, sino su tratamiento en la escena, del tema que hemos apuntado: la figura de la mujer. Comencemos diciendo que cuando nos situamos en el terreno literario, y más concretamente teatral, hay que atenerse a lo que los personajes *hacen*

en escena. Lo explicaré: si una obra trata sobre, pongamos por caso, la liberación de la mujer, y los personajes que actúan en esa obra son varones que sostienen este punto de vista, se puede admitir que los personajes hablan de esto, pero *la obra* es ajena a esta idea. Otra cosa es si en escena aparece un conflicto teatral en el que la mujer *actúa* llevando a cabo esos postulados. En este caso, la obra hace coincidir la forma con el fondo. La única realidad teatral válida es la que los personajes desarrollan en su espacio dramático y escénico. Esto es lo que, efectivamente, hace tan moderno el universo teatral de Calderón, autor vigente en todos los escenarios europeos, salvo, como era de prever, los españoles, si exceptuamos el reciente rescate que siguió al Congreso del Tricentenario.

Por supuesto, hablar de la obra de Calderón es harto complejo. Existe un primer Calderón joven, al que Angel Valbuena Prat, con bastante acierto, ha calificado de *dramaturgo anarquista*; existe un Calderón esteticista, cuya investigación teatral parece orientada a ahondar en los elementos de la composición dramática, y existe un Calderón escéptico en cuanto a la posibilidad de modificar el criterio moral del ser humano. Pero en cualquier caso, hay algunas constantes de su teatro que se mantienen siempre. Me voy a referir a dos de ellas: la aguda percepción política de que el Estado se opone al Individuo, y de que la esfera de actuación de este conflicto está relacionada con la elección moral de cada persona; el interés absoluto que toma siempre que tiene que delinear un personaje femenino, y muy especialmente si este personaje femenino es un *carácter transgresor*. Está claro que los personajes femeninos de Calderón son enormemente más consistentes que los de sus coetáneos, aunque (o tal vez debido a que) no suelen atenerse a las normas de conducta socialmente admitidas. Esto hace que los personajes femeninos calderonianos resulten hoy en día especialmente atractivos para las actrices modernas más intensas en el trabajo de creación de personajes; esto hace también que algunos o bastantes críticos sigan perpetuando la desconfianza de Menéndez y Pelayo que ni quiso ni supo ni pudo entender el teatro de Calderón porque no aceptaba «aberraciones» ideológicas como la que, por ejemplo, se produce en una excepcional comedia del Calderón joven, *El astrólogo fingido*, en la que Don Juan deserta de sus obligaciones militares para dedicarse a la golfería con su complaciente novia, y para colmo, en la mismísima casa de ella y sin que el padre llegue a enterarse de nada. Y además, la cosa les sale bien, con lo que tras disfrutar del amor y eludir la guerra, terminan casándose. Tampoco quería entender don Marcelino Menéndez y Pelayo el que las mujeres dispusieran ellas por su cuenta y buenamente de su propio destino y de las formas y maneras de comportarse para aceptar, rechazar, burlar o marear a los pretendientes que las familias imponían o que se proponían por su cuenta y riesgo.

Diciendo todo esto ya se comprende que nuestro propósito no consiste en hacer crítica literaria, sino investigar el porqué de una tendencia, mayoritaria entre la crítica de este país, que omite sistemáticamente, o, lo que es peor, desvirtúa, consciente o inconscientemente, los contenidos ideológicos de muchas obras clásicas, al no atender

a cómo han sido creadas y a la ideología estética del autor, sino a la propia ideología del crítico. Y hay que decir sin rodeos, que el crítico carpetovetónico al uso no suele caracterizarse por una mente abierta a las ideas ajenas. En esto el paradigma es Menéndez y Pelayo, pero hay que admitir que sus epígonos son legión, y además, carecen de la formación, desordenada y abusiva, pero también amplia, de don Marcelino. Pero volvamos a Calderón.

El tema genérico de la imagen de la mujer resulta excesivamente amplio, y así hemos dicho que en nuestra trayectoria íbamos a pasar por Cubillo de Aragón, Bretón de los Herreros y Jardiel Poncela. En todos ellos se desarrolla un *motivo* teatral que podemos resumir así: una mujer y tres hombres. Nótese que el motivo de fondo, metiéndonos ya en el terreno de lo antropológico y del mito, es el *tabú* por excelencia: la *poliandria*. La obra literaria europea en general, y el teatro en particular, al ser representado ante público, se han ocupado desde distintos ángulos estéticos e ideológicos, de la *poligamia*, y, todo hay que decirlo, con cierta complacencia. El mito de Don Juan, como se sabe, es la expresión más cabal del motivo de la poligamia; nótese que en las versiones más hispánicas del mito (no en la original de Andrés de Claramonte) Zorrilla se empeña en salvar el alma del Tenorio, Jacinto Grau nos muestra a un Don Juan que es recordado por sus propias seducidas como un hombre como hay que ser, y Unamuno en *El hermano Juan* sostiene impávido que en el fondo don Juan es un hermano que practica la caridad bien entendida. Un hermanito de la caridad, vamos.

Resulta interesante hacer notar que a Calderón el mito de don Juan no le resultaba atractivo, al menos desde el punto de vista dramático. El motivo del *seductor* que abandona a su víctima suele estar en su teatro relacionado con un motivo ideológico o político más denso. Es el caso de *La niña de Gómez Arias* en donde el abandono de la propia esposa por Gómez Arias va acompañado del abandono de sus deberes cívicos y de la evidencia de su cobardía moral. No en vano Calderón le prepara a este personaje un final terrible, modificando la historia dramatizada por Vélez de Guevara. Hay muchas obras, tanto comedias como tragedias, en las que Calderón trata el tema de la mujer que, en contra de la opinión familiar, se las arregla para imponer sus puntos de vista sobre el matrimonio. Recuérdese, por ejemplo, *La dama Duende*. Sin embargo voy a apuntar dos obras, una comedia de enredo y un drama histórico, que han pasado un tanto desapercibidos para la crítica. Tal vez la crítica haya preferido soslayarlos en vista de que su ideología resultaba poco convencional. La comedia, realmente extraordinaria, es *Mañana será otro día*. Para aquellos que se interesen por el cine actual y sus relaciones con los temas teatrales hay que anotarles dos buenas referencias recientes: *Buscando a Susan desesperadamente*, de Susan Seidelman, y *After hours* de Martin Scorsese (traducida aquí como *Jo, qué noche!*), películas en donde se plantea el mismo clima de pesadilla suburbial que vive un personaje masculino incapaz de entender qué es lo que pasa a su alrededor en un universo que de pronto se ha vuelto independiente por su cuenta. *Mañana será*

otro día está construida a partir de un choque de estrategias entre un hombre que tiene una idea sobre la mujer, y una mujer que tiene, además de una idea sobre el hombre, un amplio repertorio de actuaciones. La dama en cuestión se triplica en aspecto, atuendo, estrategia y capacidad de enredo. La modosa Doña Beatriz pasa a ser la aventurera condesa Brianda de Bentivolli, y en sus ratos perdidos, la tabernaria Dama de los Cien Vinos, afición y cantidad que realmente debían de ponerle los pelos de punta a Menéndez y Pelayo. Esta obra, por rara excepción en el teatro calderoniano, tan sólo está traducida al alemán, y en esta lengua fue representada en varias ocasiones hacia 1960. *Mañana será otro día* es muy interesante en su aspecto dramático, al desarrollar un tema difícil con un ritmo escénico extraordinariamente ágil, y plantear situaciones que tan sólo podemos encontrar en las mejores comedias de *Lubitsch* o de *Billy Wilder*. Pero es también atractiva porque nos plantea un tema esencial: ¿ve el hombre a la mujer tal cual es o la ve según el querría que fuera? Calderón hace responsable a su propia heroína de responder a esta pregunta, y le confiere además la capacidad para hacerle ver a su oponente que carece de la madurez suficiente para resolver este dilema. Es ella quien se propone darle esa lección. Así pues esta Beatriz de Calderón es una mujer inteligente, que ve un problema de la psicología masculina y produce o provoca el que el hombre se dé cuenta de ello. Pero además ese problema, resuelto por un personaje femenino en la obra, es efectivamente un problema clave. Por supuesto que, además está cerca del tema central de Calderón, que es la desconfianza acerca de la *apariencia*, incluso de la apariencia que damos a nuestros propios pensamientos. En cualquier caso está claro que Calderón ha delineado un personaje femenino cuya cualidad esencial es la *inteligencia* y que también se caracteriza por la *audacia*.

La otra obra es más conocida, aunque ciertamente no donde debería ser conocida. Es conocida porque ha sido traducida a una media docena de lenguas, inglés, alemán, francés, holandés, italiano, ruso y alguna otra más. Es conocida porque en el siglo XIX se editó no menos de 20 veces en esos idiomas, y era pieza de repertorio habitual de muchas compañías europeas que hacían teatro romántico. A cambio en España no se representó mucho. Quizá debido al tema, que Valbuena Prat ha calificado de anarquista. Otro estudioso de Calderón, Valbuena Briones, precisa que el carácter principal «puede muy bien significar el espíritu de rebeldía contra las normas». Desvelaré ya el título: *Luis Pérez el Gallego*. Efectivamente, Calderón escribió una obra cuyo protagonista principal, un héroe manifiestamente cortado por el patrón romántico, es de nacionalidad gallega. Y esa obra se paseó por los escenarios europeos del siglo XIX con un éxito rotundo. Si hay alguna obra que esté exigiendo la traducción al gallego es sin duda ésta. En este caso el personaje femenino principal es *Isabel*, la hermana del protagonista. Calderón la sitúa en un contexto dramático muy fuerte: Isabel es la prometida de Juan Bautista, que es el causante de la traición que obliga a Luis Pérez a exiliarse. Isabel está en un dilema típico. Tiene que renunciar a su hermano o a su amante. El tratamiento calderoniano es el habitual en

sus obras: el personaje, tanto masculino como femenino, ante un dilema, recurre al raciocinio. Es interesante hacer ver la serenidad y el carácter que desde el comienzo tiene Isabel. Acusada por su hermano de dejarse cortejar en su propia casa, Isabel contesta de manera racional: «¿Qué me quieres, Luis? Considera que eres mi hermano, no mi marido; y no siéndolo, si fueras cuerdo, en aquesta ocasión cualquiera satisfacción estimaras y admitieras; porque es mejor engañarse quien no puede remediar el daño, que no esperar a que llegue a declararse del todo. Yo soy tu hermana; mis obligaciones sé.» Después de esta escena inicial, que sirve para fijar el carácter independiente de Isabel, nos la encontramos en el acto segundo, enfrentada ahora a su pretendiente Juan Bautista. La tirada en la que Isabel le explica a Juan las razones de su abandono consta de 34 versos y está articulada sintácticamente con verdadero esmero: interrogativas, condicionales, causales y concesivas. Interesa hacer ver esto para mostrar cómo Calderón, también en la *forma* de la expresión se preocupa de delinear al personaje femenino racional que, ante un dilema personal, recurre a argumentos morales y al raciocinio. La única diferencia con la Beatriz de *Mañana será otro día* es que Isabel es personaje secundario; su categoría dramática es de menor rango, pero la construcción del personaje obedece a las mismas pautas ideológicas. De hecho Calderón prepara todavía un momento triunfal para las mujeres. Escondido Luis Pérez por la persecución de la justicia, al final del tercer acto es hecho prisionero por el Juez y los alguaciles. Cuando lo van a ajusticiar (el clímax de la escena recuerda las mejores páginas de Walter Scott o Alejandro Dumas) aparecen las olvidadas: Leonor, Juana e Isabel, con criados armados; conscientes de que la culpa contra Luis Pérez se basa en una difamación, las tres mujeres se enfrentan a la justicia con armas y consiguen rescatarlo de la muerte. Y ahí termina la obra. Creo que el papel que Calderón crea aquí es esencial para entender la auténtica emancipación personal e individual de sus creaciones femeninas: dotadas de la misma capacidad de raciocinio, de reflexión y de decisión, en todo momento actúan de manera consciente, y asumen el enfrentamiento del individuo frente al Estado, simbolizado en ese espléndido final en el que las tres mujeres cumplen el papel que en las películas de capa y espada se les suele asignar a los héroes. Elegante ironía con la inversión calderoniana: son las mujeres las que salvan a los hombres en apuros, y lo hacen utilizando estrategias y conceptos que, para el autor de la obra, no son privativos de un sexo, sino del ser humano en general.

¿Es Calderón un caso aparte dentro de los dramaturgos españoles del XVII? En cuanto al tratamiento de la mujer, y su orientación, no es el único. Hay como mínimo tres autores más, Luis Vélez de Guevara, Mira de Amescua y Andrés de Claramonte, que nos presentan figuras femeninas de una extraordinaria calidad. Cabe resaltar que un *tema* típico de Vélez es el de la *mujer injustamente acusada*. La quinta parte de sus comedias conocidas tratan este tema. Esto nos confirma que, en cuanto a la selección de elementos dramáticos, Vélez concede una importancia similar al hombre y a la mujer, que, en su teatro no es figura decorativa, sino central en temas que

podemos calificar como de ideológicos, y que atañen al concepto de la justicia en la sociedad. La diferencia con Calderón es más bien de tratamiento: Vélez es más optimista en sus planteamientos y en sus resoluciones, en comparación con Calderón. Voy a relatar aquí una anécdota significativa procedente de un conocido catedrático de la Complutense. En las Jornadas de Almagro de 1984, comentábamos ambos algunas cuestiones de teatro, y él se detuvo a expresar su admiración por el instinto dramático de Calderón: «Es terrible. Si tiene que matar a un personaje, por simpático que sea, lo mata sin contemplaciones». Esa es, efectivamente la esencia del teatro; Vélez, más piadoso, festivo o compasivo con sus personajes, no va tan allá. Salvo en casos en que la comparación es con obras de Lope. *La serrana de la Vera* en manos de Lope es una comedia dramática con final feliz; en manos de Vélez de Guevara es un drama trágico realmente magistral, en el que la muerte de la protagonista tiene un sentido mítico muy poderoso. En toda la obra, además, la perspectiva usada por Vélez es de manifiesta simpatía por su protagonista, mostrando las razones de su conducta y justificando los asesinatos de sus diferentes varones en función del que ella misma tenía preparado para su violador. La serrana de la Vera de Vélez (no la de Lope de Vega, acomodaticia y desvaída) es una obra de extraordinario interés para entender cómo veían algunos dramaturgos españoles el conflicto Hombre/Mujer. Desde luego, de forma más actual que otros de hoy.

Veámos en *Mañana será otro día* cómo Calderón planteaba la triplicación de figura de una misma mujer, que aparecía de distinta guisa ante su antagonista. Tres facetas de la misma mujer: la exótica, la marginal y la habitual. La moraleja de la obra parece querer apuntar a la idea de que cada persona, bajo su apariencia habitual, guarda personajes ocultos que pueden reaparecer de manera táctica en ocasiones. Esto parece un análisis bastante agudo de la personalidad. La aportación de Calderón al tema, en la perspectiva de la mujer, es que Doña Beatriz se conoce a sí misma lo suficiente como para saber que sigue siendo ella misma y aun transformándose ocasionalmente, su intención final es desengañar a su pretendiente, en lo que tiene éxito.

Lo que analiza aquí Calderón es el peligro de la *alienación*, del abandono de la propia personalidad para complacer al *otro*. Beatriz controla en todo momento el juego, y al terminar éste, desvela el artificio. Su estrategia lúdica ha servido de catarsis para su antagonista, que rectifica su conducta. Ella, en cambio, a lo largo de la acción, ha demostrado que la inteligencia y la audacia son características típicas de la mujer tanto como del hombre.

¿Es Calderón el único dramaturgo que se interesa por trazar una imagen compleja e interesante de la mujer? Ciertamente no. Vélez de Guevara, Mira de Amescua y Andrés de Claramonte exponen en sus comedias, dramas o tragedias una larga y apasionante galería de personajes femeninos. Tal vez la explicación de este tipo de mentalidad tenga que ver con la percepción de lo teatral por parte de estos autores frente a otro tipo de percepción más distante, como puede ser la de Guillén

de Castro, Moreto, Tirso o Ruiz de Alarcón. Calderón vive el teatro muy de cerca; a diferencia de Lope o Cervantes, que cultivan distintos géneros, Calderón sólo se ocupa de teatro. Esto implica un conocimiento muy directo de los elementos teatrales y de las personas que viven del espectáculo. Hay que recordar que, a diferencia de la Inglaterra de Shakespeare, en donde las mujeres no podían dedicarse a la representación, y los papeles femeninos los tenían que representar hombres, en España en el siglo XVII hemos tenido no sólo mujeres actrices, sino directoras de compañía. Había la compañía de María de Córdoba, la de María de Morales, la de la Calderona, y otras muchas. Mujeres empresarias, y, como siempre pasa con la farándula, de costumbres e ideología mucho más libres que las que imperaban en su sociedad. Parece claro que, entre la frecuentación del mundo de la farándula, más, en algunos casos concretos, la personalidad específica del autor, el mundo que reflejan sus obras es, por fuerza, mucho más atractivo que el de otros autores que pululan por la Corte en busca de cargos, beneficios o prebendas. Recordemos: Calderón estuvo siete años excomulgado por profanar un convento en el que profesaba precisamente la hija de Lope de Vega; Mira de Amescua tuvo problemas por liarse a tortas con un presbítero de Granada; Andrés de Claramonte, como director de compañía tenía que ingeniárselas para acabar los fines de mes sin pasar hambre; y Vélez de Guevara era conocido como un divertidísimo individuo pero con el peligro de ser el mayor pedigüeño de Madrid, siempre dispuesto a dar sablazos económicos. El teatro de esta gente refleja la realidad, y en la realidad de la época estaba la diversidad cultural de la mujer de la calle, de la empresaria, de la actriz que dispone de su propia vida. El Estado, entonces, no estaba tan metido en la vida del individuo como lo estaría más tarde con los Borbones. El escritor y el representante eran cosmopolitas: pasaban del reino de Castilla al de Aragón y estaban en un país diferente con distintas leyes y costumbres, y en donde las mujeres tenían otras formas de ser. Hay que hacer notar, también, que Mira de Amescua, Vélez y Claramonte son andaluces, lo que implica una visión distinta del mundo que la que tienen los escritores madrileños. Todavía hasta 1610 en Andalucía y en el reino de Aragón, los moriscos son parte importante del cuerpo social. Tras los Decretos de Nueva Planta al llegar los Borbones, el país se uniformiza y la cultura se empobrece. También la figura de la mujer en el teatro sufre el mismo tipo de deterioro.

La pérdida más importante en este campo es la desaparición de la figura de la mujer enfrentada al Poder Político, que vemos en Calderón, en la espléndida *La Estrella de Sevilla* de Claramonte, en *El mártir de Madrid* de Mira de Amescua o en *La Serrana de la Vera* de Vélez. Aun así, en el teatro del XVII la mujer activa, disfrazada o no de varón, sigue teniendo importancia. Al menos es activa, ingeniosa, no sumisa. Es la protagonista de *Las muñecas de Marcela*, de Cubillo de Aragón. Este tema, después de haber pasado por Bretón de los Herreros, reaparecerá en Jardiel Poncela, en *Es peligroso asomarse al exterior*. Veamos el punto de vista de Jardiel sobre la obra de su antecesor, expuesto en el prólogo de la edición de 1942.

“Elegí de intento como tema de mi comedia el conflicto más viejo y mustio que en materia psicológica puede llevarse a las tablas: los tres hombres enamorados de una misma mujer con la variante remozadora de que esos tres hombres fueran parientes entre sí. . . Bretón de los Herreros y cuantos han tratado el tema lo han tratado de un modo directo y primario, como suelen tratar los temas psicológicos los autores de comedias psicológicas, lo cual es un delito de lesa psicología. Para Bretón y para cuantos han tratado el tema, el problema está en situar a tres hombres totalmente diferentes, enamorados de una misma mujer, y que ella -dudosa- no sepa a cuál elegir, y al final no elija a ninguno, de lo que resulta que esta «no solución» de comedia, pasa a ser efectivamente, solución: pues el que la dama dude entre los tres ya prueba, sin lugar a error que a ninguno de los tres quiere, y no queriendo a ninguno, a ninguno puede elegir. Pero tratado el tema de esta suerte igual valdría no escribir la comedia. . .

Y los tres galanes de su *Marcela* están unidos por una identidad, por una igualdad indeleble: la de su común estupidez. Y serían los personajes más estúpidos, no de esa comedia únicamente, sino de todas las comedias de Bretón de los Herreros, si no estuviese allí Marcela dejándolos tamañitos. Porque sólo el hecho de que durante tres actos y a lo largo de dos mil y pico de versos *Marcela* viva dudando por cuál de aquellos tres imbéciles decidirse, basta para concederle a ella la palma inmarcesible de la imbecilidad”.

Como se ve, Jardiel critica en Bretón un motivo de fondo. Las cosas no tiran en esa obra, según Jardiel, porque Marcela es imbecil y no está enamorada de ninguno de los tres. Jardiel, pues, pretende subvertir la herencia literaria recibida, y *hace* que Isabel se enamore en realidad de tres hombres distintos que, por un azar (típico de comedia de enredo) resultan ser padre e hijos. El planteamiento y resolución técnicas, a partir de estas premisas, es excelente, como casi siempre que Jardiel trabaja en comedia de fantasía. Pero a la vista de lo que él nos dice sobre la obra de Bretón, su planteamiento descarta una posibilidad muy molesta para el espíritu jardieliano: que Marcela sea lo suficientemente inteligente como para haber advertido la estupidez de sus tres pretendientes y que toda su estrategia consista en hacer pasar a estos pretendientes por una serie de pruebas que pongan de manifiesto su incapacidad. Jardiel no alude a Cubillo de Aragón, fuente de Bretón de los Herreros, lo que hace pensar que no conocía la obra del autor andaluz. Y en ella el ingenio de Marcela es lo que más llama la atención. Como ya hemos visto, la inteligencia de la mujer y su capacidad para *examinar* al varón, son motivos frecuentes en el teatro del Siglo de Oro. Nótese que estamos lejos del tratamiento antifeminista de un genio como *Molière* que no concede demasiado caletre a sus heroínas cómicas.

Jardiel pretende exponer un personaje que, de acuerdo con lo que él nos dice, aparece según las personalidades que le dan los tres hombres. Gerardo, Federico y Mariano (el padre es conde de Mérida, tierra, como se sabe, de conquistadores) «*adoptan y asimilan la personalidad que Isabel les da a cada uno*». Según Jardiel, «la que a ella

le gusta que ellos tengan, y en último término, la que ella «les ve». La moraleja de la obra es seguramente, la que el público quería oír. En esto Jardiel sigue a Lope, y ambos tienen un ilustre discípulo actual en Alonso de Santos. La Isabel que Jardiel nos pinta acaba casándose con el padre y haciendo comprender a los hijos que, a fin de cuentas, una mujer necesita una figura paternal, protectora. No digo que este apunte de Jardiel no coincidiera con un fondo ideológico de la sociedad española que aun persiste hoy en día. En esto, nuestro dramaturgo es muy certero. Digo que, frente a la solución dada por Bretón de los Herreros al mismo conflicto, Jardiel resulta menos atractivo.

Pero hay algo que nos interesa más. En el momento actual la escena española dispone de unas cuantas escritoras de teatro de notable entidad, que se ocupan de desarrollar los conflictos dramáticos de acuerdo con sus ideas y su tiempo. Me bastará citar a tres excelentes: Paloma Pedrero, María Manuela Reina y Ana Diosdado. Sorprende que en un Siglo esencialmente teatral no sepamos casi nada sobre mujeres que hayan escrito para el teatro. En realidad, haberlas haylas, y de nada desdeñable categoría. Falta tan sólo que quienes organizan las historias de la literatura tengan tiempo para leerlas, y, si es el caso, que las compañías de teatro lo tengan también para representarlas. En principio tenemos a Feliciano Enríquez de Guzmán, elogiada por Lope en *El Laurel de Apolo*, que estudió en Salamanca «mintiendo su nombre y transformada en hombre» y «oyó filosofía y por curiosidad astrología». Establecida en Sevilla se dedicó a la poesía y se enfrentó a la ola de lopismo que por entonces invadía los teatros, proponiendo la vuelta al clasicismo y escribiendo tragicomedias como *Los jardines y campos sabeos*, en dos partes, impresas en Lisboa en 1627, aunque con aprobaciones de 1624 en Sevilla. Se trata sin duda de una personalidad apasionante, pero de poca importancia en el mundo teatral de la época al haber renunciado a representar sus obras en público. Digamos que quedaba fuera del circuito comercial. Otro caso muy distinto es el de Ana Caro de Mallén, autora cuya omisión dentro de la historia del teatro español hay que calificar de escandalosa. Ya en el Catálogo de don Cayetano Alberto de la Barrera se alude a ella recogiendo la opinión del ilustre Rodrigo Caro: «ha hecho muchas comedias, representadas en Sevilla, Madrid y otra partes con grandísimo aplauso, y otras obras de poesía, entrando en varias academias, en las cuales casi siempre se le ha dado el primer premio». Hace un siglo que La Barrera avisó de esto, y las profusas y prolijas historias literarias de este país siguen sordas, mudas y ciegas. Vélez de Guevara, autor de gusto muy seguro, la llama *la décima musa*. Ana Caro, elogiada por muchos, fue amiga de María de Zayas, con quien parece haber vivido durante cierto tiempo en Madrid. Hay dos comedias suyas asequibles: *Valor, agravio y mujer* (de título muy calderoniano) y la muy conocida en su tiempo *El conde Partinuplés*. Vale la pena detenerse algo en ésta para ahondar un poco en la praxis teatral de Ana Caro.

No hay dudas sobre la filiación de esta obra con *La vida es sueño*. La protagonista se llama Rosaura, y un pretendiente suyo, hijo del rey de Polonia se

llama Segismundo. Parte de la temática coincide con temas calderonianos tratados en esta y otras obras. Pero también es evidente que, al igual que otros autores usan el *pastiche* como una mezcla de homenaje y parodia, Ana Caro es consciente de estar usando la connivencia con el público conocedor de la/s obra/s de Calderón. Digamos para comenzar que *El conde Partinuplés* cuya fama en su época resulta hoy perfectamente justificada es una obra de factura técnica exquisita, muy bien versificada, con un espléndido dominio del lenguaje teatral, y que combina tres planos temáticos, de forma muy precisa: la comedia de enredo amoroso, la comedia de magia y tramoya, y el drama político. Por otra parte el soporte ideológico resulta muy atractivo y está resuelto con brillantez. Desde mi punto de vista esta comedia es comparable técnicamente a dos obras maestras de la escuela calderoniana: *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, y *El desdén con el desdén* de Moreto. Pasemos ya a hablar algo de ella.

El conflicto, que conocemos ya en las tres primeras redondillas procede de que la emperatriz Rosaura se ve instada por sus súbditos a que se case, para dar un heredero al reino. Sale Rosaura y explica a sus alborotadores la razón de su soltería: según un pronóstico confirmado por astrólogos de rango, quien se case con ella ocasionará el fin de su vida. En este momento el público ya se da cuenta de que Rosaura está planteando el tema clásico de Segismundo, sólo que en mujer, y asumiendo, al mismo tiempo el papel de Basilio y el de Segismundo. Su consejera, Aldora, experta en astrología y ducha en artes mágicas, le ofrece la solución al embrollo. Cortejada por seis príncipes (el de Polonia, Chipre, Transilvania, Inglaterra, Escocia y Albania), pide un año de plazo para decidirse y entre tanto, a la manera de lo que sucede en los cuentos de hadas, convoca una especie de concurso-oposición para la plaza de emperador consorte. La astuta Aldora, que además es prima de Rosaura (otro detalle calderoniano), se los presenta primero en figura mágica (acotación: *Vuélvase el teatro y descúbrense los cuatro de la manera que los nombra*). Rosaura sigue escamada, y se juega aquí con el trasfondo de la profecía: «Examinemos quién será el ingrato/que ha de engañarme con perjurio trato; /busquemos modo o suerte/para huir del influjo adverso y fuerte/de aquella profecía». La atención del público está prendida del problema: por un lado tiene que escoger marido; por otro, morirá a manos de quien escoja. Las cosas se complican al mostrarle Aldora a Partinuplés, sobrino del rey de Francia, prometido de su prima Lisbella. Partinuplés, ajeno a lo que se cuece, distrae su tiempo en una cacería. Sucede que a Rosaura éste es el que le gusta, y ayudado por Aldora consigue meterse mágicamente en la cacería, en figura de fiera de los montes (otro guiño a Segismundo) y dejar encantado a Partinuplés, que, ante esta belleza sorprendente que aparece y desaparece empieza a olvidar a Lisbella. Pero Lisbella, que entre tanto ha sido coronada reina de Francia tras la muerte de su tío, es mujer de armas tomar (como la Rosaura de Segismundo) y se planta en Constantinopla con su ejército reclamando que se le entregue a su primo. Como se ve, Partinuplés está en una situación ideal: hay dos reinas que pujan por su persona. Se acerca el final y la guerra parece inminente. Entonces reaparece

Aldora y se muestra a Partinuplés sugiriéndole que se presente como un príncipe desconocido aspirante a la mano de Rosaura, en la mejor tradición de los cuentos maravillosos. Partinuplés se enfrentará él solito a los tres príncipes defensores de Rosaura. Y en esto que llega Lisbella con la caja de los truenos.

El final, como en todo cuento de hadas, es convencional y Rosaura se casará con el Conde, que renuncia al trono de Francia y a Lisbella. Pero el interés de la obra va más allá de la calidad del engarce entre elementos típicos de cuentos de hadas, parodia calderoniana y comedia mágica. Tenemos tres personajes femeninos muy bien delineados y explotados: Rosaura, la mujer política, inteligente, enamorada y calculadora. Aldora la mujer sabia, mágica y decidida. Lisbella, enérgica y audaz. Se trata de cualidades femeninas bastante lejanas de las recatadas madres de Tirso de Molina o de las atolondradas doncellas de Lope. Se trata de figuras muy bien delineadas en la escena, que requieren actrices de consistencia. No hay la figura de la tonta graciosa que se empareja con el gracioso, ante la perplejidad de éste que al final de la obra, y en contra de la costumbre de las comedias se queda sin pareja. Pero sobre todo hay la extraordinaria escena del segundo acto, en donde la magia de Aldora hace entrar a Partinuplés y al gracioso Gaulín en el castillo encantado, en el que la comida y la bebida del gracioso se volatilizan. Vuelan. Tan literalmente vuelan que no me resisto a dejar de transcribir la escena de la empanada:

(Comiendo el Conde siempre)

CONDE: Come este, por vida mía;
pues esta licencia da
el ver que nadie nos ve.

(Apártele una empanada que estará encima de la mesa.)

GAULIN: Dios te dé vida, que a fe
que la deseaba ya.

Al tomarla, ábrela, y salen cuatro o seis pájaros vivos de ella.

¿Qué es esto? Burla excusada;
Luego que *empanada* vi,
por Dios vivo que temí
que me daban, en pan, nada.

CONDE: Pues, ¿qué fue?

GAULIN: *Nada* presumas
que *fue*, pues que en un momento
los pájaros en el viento
forman abriles de plumas.
Volaron, en conclusión.

Esta ironía sobre los usos pseudo-gongorinos de las metáforas preciosistas es impagable. Que los pájaros formen abriles de plumas en el viento se resume, de

acuerdo con el gracioso, en que su empanada, literalmente, *voló*, sin metáfora ninguna. Ana Caro dispone de una gran cantidad de recursos creativos que sin duda encandilaban, entretenían y regocijaban al público de la época.

Ojalá estas líneas sirvan para impulsar otros estudios sobre esta espléndida dramaturga que, requiere, como primera medida, una inmediata edición de su obra. Seguramente deparará importantes sorpresas, y en todo caso, servirá para corregir una ausencia imperdonable en la historia literaria hispánica y en la historia cultural de la mujer europea.



A MULLER NO TEATRO: UN DISCUTÍVEL REPARTO DE PAPEIS

LUISA MARTÍNEZ

Actriz

Agradezo ter sido convidada a compartir estas xornadas con estudiosas e investigadoras e aproveito esa porta aberta para entrar a participar nunha realidade que moitas veces nos escapa ás persoas que facenos da encarnación do ficticio a nosa profesión. As verdades que se reflecten no teatro poden non concordar coas que se teñen por tais na vida real : aspectos da nosa existencia adquieren unha nova dimensión segundo a maneira de seren presentados no palco e poden resultar-nos irrecoñecíveis.

Mais non cabe dúbida de que, se o teatro non pode ser tomado como espello fidedigno dunha sociedade, si serve como referencia mui próxima de determinados comportamentos sociais. Xa o príncipe Hamlet dicía aos cómicos que a súa arte era testemuña da súa época.

É ben sabido que moitos historiadores acoden á literatura, a dramática non é excepción, para arrecadar datos que alimenten as súas investigacións. Temos que presumir que os roles que asumen as personaxes femininas son reprodución daqueles que a organización social adxudica ás mulleres en diferentes períodos de tempo. Até hoxe mesmo, os papéis destinados ás mulleres case sempre xiran arredor dos papéis masculinos, que constituen o motor da acción, mentres «elas» actúan como nais, fillas, esposas, amantes, cunha clara relación de dependencia do masculino. E respecto ás tarefas que lles foron asignadas, e a que seguen dedicadas unha altísima percentaxe de mulleres, xa temos clara mostra nos poemas homéricos: Ulises deixa bem claro a Penélope que o seu deber é ocupar-se da economía doméstica, indicación que lle é asignada tamén polo seu fillo Telémaco, que, en ausencia do marido, ten autoridade sobre ela. Permitan-se-me estas vertixinosas viaxes no tempo, mais recordo que coa mesma nomenclatura grega «economía doméstica» había unha asignatura impartida durante o franquismo e destinada exclusivamente ás mulleres. Mais voltemos de novo

ao século IX antes da era cristá e perguntemo-nos por qué as figuras femininas foron adquirindo un protagonismo na escrita teatral que non parece ter tido correspondéncia coa súa verdadeira releváncia na marcha da vida social, da cal continuava a estar excluída.

Case toda a información que recibemos a partir da *Iliada* e da *Odisea*, e tamén da literatura que conformou o teatro clásico grego, corresponde fundamentalmente a figuras femininas de elevada posición, relacionadas coa realeza, coa nobreza ou con ricos comerciantes. Se elas tiñan como cometido de máxima responsabilidade, por exemplo na civilizada polis grega, e o mesmo que séculos antes Penélope, a organización da facenda doméstica e o controllo da servidume, xa imaxinamos a situación daquelas menos «privilexiadas».

Con respecto a eses brillantes papéis femininos da traxédia e da comédia grega clásica que moitas veces se teñen esgrimido como exemplo de obras que salientan a independencia e o valor da muller e rompen con determinados moldes sociais, parece-me fundamental o magnífico estudo da profesora Claude Mossé sobre a muller na Grécia clásica, detendo-se na imaxe que desa muller se proxecta no teatro. Na *Orestíada* de Ésquilo, por exemplo, Clitemnestra reivindica os mesmos poderes que Agamenón. Mais fica ben claro na triloxia que recibe xusto castigo como adúltera e criminal, mentres Orestes é absolvido despois de a ter axusticiado. E verten-se opinións deste teor: «Non é a nai que enxendra o que chama fillo, non é máis que a criadeira do xerme sementado nela».

Na *Antígona* de Sófocles, se ben a protagonista presenta unha imaxe máis positiva, fica claro que a súa rebeldía se centra máis na defensa dos vínculos do sangue que na defensa da democracia fronte á tiranía, papel encomendado a Hemón. E lamenta-se así: «Non terei coñecido nen o leito nupcial nen o canto de bodas; non terei tido un marido como as outras, nen fillos a creceren perante os meus ollos; polo contrario, deszo miseravelmente, viva aínda, sen miramentos, abandonada polos meus, á mansión subterránea dos mortos».

A obra de Eurípides coincidiu co período da guerra do Peloponeso, en que tantos valores se puxeron en cuestión. En *Electra*, Clitemnestra queixa-se do trato inxusto que recibe en comparación co home, mais reconece que a súa responsabilidade é o goberno da casa. E Medea afirma: «A natureza non capacitou ás mulleres para facermos o ben; en troca, somos as máis sábias artífices do mal». E, en fin, tamén o bon de Hipólito se queixa a Zeus de ter elexido as mulleres para perpetuaren a raza humana, nun monólogo sen desperdicio.

Tampouco na comédia grega clásica ese pretendido «feminismo» a que antes aludíamos resiste unha análise rigorosa: nen *Lisístrata*, nen a *Asemblea das mulleres* de Aristófanes, nen máis tarde o comediógrafo Menandro, que emprega unha linguxe diferente e anovada, trastocan unha imaxe xa coñecida da muller. Entretanto, na práctica teatral, tampouco eran dignas as mulleres de encarnaren as figuras das deusas, raiñas ou ricas facendeiras. Así que eses maravillosos papéis, Hécuba, Clitemnestra ou

Antígona, polos que todas as actrices suspiramos, eran interpretados por homes.

Hai que asinalar que foi unha vez mais no teatro popular e xogralesco onde a muller pudo exercitar a arte da pantomima sen máis trabas que as comuns aos seus compañeiros de oficio. Talvez, como xa se ten asinalado, por se tratar dunha actividade máis libre e máis difícil de controlar ou porque os temas que costumaban tratar eran considerados vulgares por cotidianos e anódinos, características atribuíveis tamén ás personaxes que representaban e portanto apropiadas para esas mulleres as entenderen e recrearen.

Ademais da constancia que existe da participación feminina en manifestacións populares de carácter parateatral, temos noticias de mulleres danzarinas, acróbatas, músicas, como parte integrante do que denominaríamos teatro primitivo, tanto en Oriente como en Occidente. Cito literalmente Margot Berthold na súa *História Social do Teatro*: «O mimo foi desde o comezo o único xénero teatral que non coñeceu nengun tabu respecto da actuación da muller. A mima e danzarina que facía gala das súas actividades acrobáticas nas Florálias, que podía e debía atrever-se a render homenaxe á deusa da natureza en flor despoñendo-se dos seus vestidos, é irmá de todas aquelas que exerceron a intemporal profesión de favoritas. É irmá da danzarina india que á pregunta do estraño «a quen pertences» responde sen reparo: «Pertenzoches a ti». E é irmá daquela mesma de Bizancio a quen o imperador Xustiniano elevou ao trono e fixo imperatriz do império romano.» Ao meu modo de ver, neste parágrafo están expostas algunhas cuestións que os maliciosos escritores do século de ouro español exploraron até límites imprevisíbeis. A recente incorporación das actrices ao teatro e a súa relación con nobres e acaudalados señores propiciava unha abundante literatura en que era frecuente salientar as ansias de luxo ou de poder das cómicas, os seus devaneos e infidelidades e, como non, satirizaban no seu conxunto tanto estas mulleres como esoutras que comezaban un leve despertar, porque estaban aprendendo a ler e eran tachadas de pretenciosas e ridículas. Lope, Tirso e Calderón utilizaron a súa pluma carregada de enxeño en mesteres tan indignos dos seus méritos.

Com diferenza a de outros períodos de tempo sobre os cais a historiografía teatral mantén un mutismo case absoluto, posuímos bastante información sobre distintos aspectos da práctica teatral durante os séculos XVI e XVII, talvez porque esta praxe estaba ineludiblemente ligada aos autores que lle contaxiaron o seu brillo, algúns dos cais foron referidos antes. Esa idade de ouro deve moito aos itinerantes cómicos italianos que cruzaron as súas fronteiras antes de mediado o século XVI e levaron por varios países a riqueza da súa arte popular, expresiva e enxeñosa.

A influencia que a *Comedia dell'arte* exerceu no noso ámbito permitiu que a finais do século XVI a muller pudesese incorporar-se ao teatro: para formar parte de pleno dereito das Compañías debía estar casada se tiña mais de doce anos feitos. Isto propiciou unha grande avalancha de «matrimónios de conveniencia».

Estas Compañías percorrían unha Península Ibérica violentamente unificada no século XV e consta-nos que Vigo, Compostela, A Coruña e Ourense eran frecuente-

mente visitadas en xiras que pasavan tamén, antes ou despois de Galiza, por Portugal.

Moitos nomes femininos aparecen á cabeza en calidade de autoras ou xefas de Compañía, coa responsabilidade de elegerem as obras ou dirixiren o traballo. Estáveis ou ambulantes, en representacións para a Corte ou compartindo as ganancias dos «corrales» coa beneficéncia, tiveron as mulleres unha oportunidade que non se lles brindou, por exemplo, no teatro isabelino ou no teatro No.

Vítimas dos caprichos do poder constituído, compartiron ese destino actrices ou actores por igual, dependentes do gusto ou do interese, oscilantes nun movemento que vai do menosprezo ao consentimento e con fases de tolerancia a que seguen outras de aberta prohibición. A marxe das cualidades e o talento de cada quen, as súas actuacións foron moitas veces aplaudidas ou censuradas en razón da moralidade daquilo que representaban. E deu-se o caso de moitas mentes cultivadas, xunto con nefandos moralistas, teren chegado a confundir os límites entre intérprete e personaxe. E esta confusión repercutiu, por razóns bastante óbvias, máis negativamente nas actrices.

Poderíamos perguntar-nos por qué, até hoxe mesmo, as actrices foron vítimas dunha desconsideración social que mesmo chegou a equipará-las con hetairas e prostitutas. Se temos en conta que o propio corpo é o principal instrumento de que se serven os actores para exercer a súa arte e que, no caso das mulleres, a posesión do propio corpo foi negada durante tanto tempo —a existencia da alma tamén se lles chegou a cuestionar, mais ese é outro tema—, atrevería-me a dizer que o feito da exhibición impúdica e pública do corpo provocou, para maior desgraza das actrices, a súa condena polos benpensantes e un estigma de pecadoras que aínda hoxe arrastamos.

Os lascivos bimbos corporais ou o uso dunha voz insinuante e sensual foron aspectos mui recalcados polos tratados de moral cristá para demostrar que o demo da concupiscéncia tiña forma de comedianta. Estes tratados non deixaban de criticar asperamente o modo de vida disoluto e irreverente de representantes e representantas, que, na súa condición de ambulantes, compartían camiños e teito. Non podían conceber que mulleres tan impuras pudesen facer, por exemplo, o papel da Santísima Virxe. Aínda que xa desde o nacemento da Igrexa cristá estiveron mal vistos os espectáculos de carácter profano e as persoas que os executaban.

Porén, temos noticia de que nen as excomuñóns nen as prohibicións nen a creación do teatro relixioso impediron os homes e mulleres de seguiren dedicando-se ao espectáculo durante a Idade Média.

Reseño aquí algunhas notas dun deses *Manuais de Confesores* que tanto proliferaban no medioevo e que marcaban e xulgaban a conduta dos fiéis. Josep Hernando, que estudou especialmente o *Libro de las Confesiones de Martín Pérez*, asegura que este manual, que data de comezos do século XIV, tivo grande divulgación por toda a Península Ibérica e reflicte unha maneira de pensar comun a todo o Occidente Medieval. Distribuen-se nel diversas categorías para os diferentes oficios, tendo en conta a súa «utilidade» e proveito para a sociedade. Creo que non sería

preciso esclarecer o lugar que ocupaban os «estriones» dentro desta clasificación. En primeiro lugar están os «mesteres buenos et provechosos» (clérigos, nobres, mestres, cirurxáns, carniceiros,...), en segundo os «oficios con más danno que con pro: Oficios buenos o danosos segunt la entención» (armeiros, boticários, xastres...), seguen-se os de «Estado sen mester digno» (pobres) e no cuarto e último lugar dunha clasificación con varias divisións e subdivisións os «Oficios con danno de sí» («mugeres del siglo» e os «estriones»). Dedicada ademais a estes últimos algunhas claras recomendacións : «Todos estos joglares e joglaressas, cantadores e cantaderas, que tienen oficio del diablo para ençender los omnes e mugeres en amor malo, todos son estriones e biven en grant peligro, ca non se pueden salvar menos que desanparen aquellos oficios del todo et vengan a penitencia.» A Igrexa cristá contribuiu esencialmente a establecer esa visión de muller de má vida respecto das mulleres do mundo do espectáculo, aínda que podemos deducir facilmente, e sirva o exemplo antes citado, que tampouco os homes do mesmo oficio merecían salvación. Parece ser que os mimos e xograis encontraron tamén na Igrexa, na súa doutrina e rituais, abundantes fontes de inspiración para as súas paródias. Ocorre-me que tamén hoxe en día se teñen ouvido voces contrárias a certos espectáculos —alguns bastante moderados— por parte dos sectores máis reaccionários da Igrexa católica, e non creo que no Vaticano agraden moito as paródias dese xenial xogral que é Dario Fo.

Mais, como unha sociedade que de tempo imemorial se organizou en base á reclusión da muller e á súa función reprodutora podería tolerar de bon grao a súa pertenza a un oficio que lle exixía romper cun papel predestinado e lanzar-se a representar outros moitos por eses camiños adiante? No caso de que se atreva, hai que denigrá-la e po-la como exemplo de imoralidade, igual que as que se dedican a outro oficio tamén moi antigo.

Interesan-me estas incursión no pasado na medida en que demostran como moitas desas situacións perviven na nosa avanzada sociedade actual e como a tradición cultural cristá de Occidente segue a ser para as mullers de hoxe unha pesada lousa.

Creo que non debemos minimizar a importancia de certos xuízos de valor emitidos pola sinrazón en revistas e xornais con influencia nun enorme número de lectores, nen a das imaxes desprezíveis e caricaturescas da muller vertidas directamente polos condutos do «lixo» audiovisual nas nosas casas. Estou a referir-me deliberadamente a medios alleos ao teatro porque nom me atrevo a recoñecer a este o poder de exercer «influencia». Sabemos, claro está, que as actitudes de personaxes ficticias xeran á súa vez modelos de comportamento social, e isto fíxose evidente no caso do cinema. Tamén sabemos que o medio máis empregado para ir en contra da muller é o da utilización da propia muller como vehículo deste tipo de mensaxes denigrantes, vexatorias ou ocultadoras da verdade. Xa temos escoitado moitas veces a xustificación de que non se trata de reflectir unha visión deformada, idealizada, senon realista do que acontece. E que hoxe por hoxe obras de teatro, filmes, espectáculos en xeral dan

conta dunha situación de facto que non por ser inxusta para a muller pode ser modificada tendenciosamente polo ollo do Criador. Neste caso, parece-me a min, máis que un ollo triangular é un ollo cuadrículado. Porque todo depende da perspectiva coa que se aborde esa realidade: ou concordando con ela e perpetuando ese estado de cousas nun círculo infernal ou exprimindo un punto de vista crítico que a poña en cuestión ou a rexeite abertamente.

As mulleres actrices teñen-se limitado a transmitir ao público, por vía das personaxes que interpretan e das obras que representan, un sistema de valores propios da mentalidade masculina que os criou e sustenta. Aínda que o aparecemento de novas dramaturgas é um feito esperanzador, a lentísima evolución do fenómeno teatral respecto doutras artes, o conservadorismo dun repertório que se nega a adentrar-se por camiños novos de programación e o afastamento da sociedade, que por veces parece querer aumentar, non fan presaxiar cambios notáveis ou inmediatos.

Cando dicemos que se dá un discutível reparto de papéis, non facemos referencia só á maneira en que son tratadas as personagens femininas ou á subordinación que teñen respecto das masculinas nunha inxente cantidade de obras, senón tamén á escasa participación que aínda teñen as mulleres nunha grande parte dos oficios relacionados directamente co teatro: poucas autoras e directoras, cenógrafas, tramoístas, iluminadoras, críticas e tantos outros cargos intermédios que pululan arredor desta ruínosa industria chamada teatro: empresárias, axentes culturais de institucións públicas e privadas, etc. Unha imensa e nutrida amostra da esmagadora maioría do elemento masculino co que só concorren de cerca xastras e maquilladoras, e non hai por qué explicar o motivo.

Non quero dicir, sería inxusto, que non existan homes de teatro (autores, directores, etc.) coa suficiente formación e sensibilidade para exprimiren um punto de vista non discriminatório. Tampouco unha autoria de mulher garante nada de por si. Teñen-se dado —e dan-se— moitos casos na literatura (e a teatral non é unha excepción) de reprodución de códigos masculinos nunha escrita supostamente feminina.

Cando unha actriz se encontra na tesitura de ter que prestar corpo e voz a unha personaxe feminina que se apresenta como inimiga da súa propia forma de pensar, que atitude pode adoptar? Tentar modificar co seu punto de vista interpretativo esa estampa negativa? Forma parte do noso propio oficio a condición de exprimir as ideas alleas, postas en cena por alguén que tamén costuma ser-nos alleo. Se é verdade que este problema da identificación coas opinións dun autor ou dun director se plantexa a todos os actores, e máis a miúdo do que podería parecer, tamén é preciso constatar que o feito de estes autores e directores seren sempre do xénero masculino vai influir decisivamente na proxección das nosas personaxes femininas.

E aínda que nalguns casos cabe a posibilidade de adoptarmos unha atitude crítica que nos «distancie» da ideoloxía da personaxe representada, esta eleición no método interpretativo non sempre é posíbel, xa que depende tanto das características da propia obra como da orientación que ao conxunto da mesma lle imprima o seu

director. Existe, digamo-lo talvez a modo de desculpa, certa indefensión da actriz perante unha série de «circunstancias dadas».

Quizás os cómicos e as cómicas xa non proxectamos socialmente aquela imaxe que describía Agustín de Rojas en *El viaje entretenido*: «... traen 50 comedias, 300 arrobas de hatos, 16 personas que representan, 30 que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta». Agora, ás portas do século XXI, o teatro vai caíndo nas fauces das institucións públicas, que son as que deciden a estabilidade para uns poucos e cais son os espectáculos que merecen figurar.

A nosa profesión de actrices de teatro viu-se dignificada con presenzas —e por remetermo-nos apenas a este século— como as de Margarita Xirgu e María Casares, sempre valentes e magníficas. Outras mulleres defenderon e defenden o teatro fóra dos cenários. Mentres Pilar Millán Astray emulava o seu «patriótico» irmao nas súas obras de teatro, outra muller, María Teresa León, alentava o teatro e a República.

Na Galiza, autoras novas e outras xa consagradas, tradutoras, ensaístas, entusiastas todas do teatro, fan posíbel que as persoas que, como elas, amamos esta arte sublime, sigamos tendo ánimo e forzas para subir aos cenários coa esperanza de que ser muller, actriz e galega non nos supoña nengunha contradición.



VOZES FEMININAS “RECUPERAM” A CASA DOS AFOGADOS

LOURDES CARITA
Universidade de Santiago

Tendo assistido, em Fevereiro de 1991, no Teatro Principal desta cidade de Santiago de Compostela, à representação da peça de Miguel Anxo Fernán-Vello *A Casa dos Afogados*,¹ imediatamente senti algo de semelhante ao que Gaston Bachelard, na sua *Poética do Espaço*,² designa por ressonâncias: aquele conjunto de vibrações que fazem com que a imagem poética crie raiz em nós próprios, depois de nos ter feito assumir como nosso, o texto poético que o artista produziu.

Atraiu-me e deslumbrou-me a descoberta dum texto que consegue sintetizar o drama, o sonho, a ânsia dum povo.

Fá-lo usando uma linguagem belíssima poética, que domina todo o texto, mas que se torna particularmente patente nas didascálias, onde a voz do poeta mais livremente se manifesta. Caracteriza também esta peça, na minha opinião, uma tão profunda concentração da acção e uma tal economia de personagens, que não pode deixar de evocar em nós, a grandeza e a austeridade das tragédias clássicas.

Foi esta empatia imediata entre o texto dramático e a minha própria sensibilidade que me levou a tentar analisar esta obra, embora reconhecendo que, provavelmente, é esta sua linguagem poética que levanta as maiores dificuldades no momento de ser passada a um cenário. Só, talvez, um teatro com mais meios seria capaz de, por metonímia, por exemplo, tirar todo o partido possível dessa linguagem. Ou o próprio cinema teria, suponho, outros recursos para pôr em cena certas metáforas poéticas.

O que pretendo, pois, comunicar é a forma como vi, condensado nesta obra, o que de mais valioso e íntimo tem um povo: a sua própria alma.

1 Fernán-Vello, M.A., *A Casa Dos Afogados*, Sotelo Blanco Edicións, Col. «A Biblioteca do Arlequín», Santiago de Compostela, 1990.

Todas as citações da obra foram feitas a partir desta edição.

2 Gaston Bachelard, *La Poétique De L'Espace*, Presses Universitaires de France, 12ª ed., Paris, 1984.

Chamou-me também a atenção o facto de que, para concretizar a sua intenção Miguel Anxo Fernán-Vello se tenha ligado, se tenha de certo modo colocado sob a alçada de alguns dos grandes nomes da literatura galega. Refiro-me à presença da intertextualidade sabiamente entrelaçada com todo o discurso. Tal é o caso das duas citações explícitas na abertura da obra assim como a de todas as outras, aglutinadas ao longo do texto.

A primeira destas citações é de Manuel António: «Na noite branca, à beira do mar / nunca pensáchedes nos afogados?» e a outra de Manuel Rivas: «A casa mira ao Oeste / e pouosa-se no devalo do mar.». As restantes citações a que me refiro e que estão perfeitamente englobadas pelo texto de Fernán-Vello, são mais algumas de Manuel António, outras de Cunqueiro, de Pimentel e, talvez da própria Rosalia, na medida em que Mariña poderia ter assimilado a figura da mulher que «soia» entrou pelo mar adentro.

Creio poder afirmar que esta intertextualidade, que esvoaça por toda a obra, faz com que a mensagem entoada a várias vozes, chegue até nós mais completa, mais reforçada e valorizada.

Se decidi apresentar a minha leitura da obra a este Simpósio, em boa hora dedicado à Mulher e Cultura, é porque entendo que Miguel Anxo Fernán-Vello compreendeu e exprimiu com toda a sua arte, que eram as mulheres da sua terra quem detinha plenamente os valores mais sagrados e autênticos da cultura galega.

Honra lhe seja feita. Outros tiveram, necessariamente, que ter compreendido o mesmo... e calaram!...

A Casa Dos Afogados, «metáfora poética e simbólica de um país afogado entre a névoa», irá aparecer-nos na cena final como o sólido, claro e luminoso habitáculo da esperança. É que, como afirma Bachelard, na obra antes citada, «a casa, mais ainda do que a paisagem, é um estado de espírito». Só no momento em que Lélia, a filha, a rapariga (as novas gerações) tiver assimilado, assumido como seus, os valores mais profundos do seu povo; só no momento em que ela for capaz de compreender que «a casa é nosa» e que «Nós somos a casa», como a própria personagem afirma na última cena, é que ambas poderão encontrar-se e salvar-se. Só então, quando ambas se tiverem identificado, poderão ser elas mesmas.

É esta aprendizagem que Lélia custosamente fará ao longo de todo o seu percurso, tal como verificaremos através da análise das vertentes da peça, que mais significativas me parecem: o espaço, as personagens e o conflito.

O Espaço

A Casa, como realidade primeira bem tangível e visível, alarga-se significativamente e ganha vida graças ao sopro do poeta. Ficamos, então na presença duma imensa casa cósmica, habitada por todos os seres.

Esta Casa etérea, habitada por todos os ventos e todas as gaivotas, transcende-se e passa a ser um espaço sagrado onde a Mãe, como sacerdotisa que é, guardiã do fogo sagrado da identidade nacional, inicia a filha nos segredos da vida.

Só no final deste processo Lélia deterá o saber e o valor que lhe conferirão o poder de ser ela própria, na sua própria Casa.

A Casa apresenta-se-nos, desde o primeiro momento, como espaço sagrado bem delimitado, protector da intimidade. Esta Casa cósmica e universal, lança âncora num centro, graças a um pormenor concreto e interior: a mesa.

Esta mesa, como centro que é, torna-se lugar sagrado por excelência. É o local onde se realiza um ritual sempre renovado.

À volta deste altar se sentam para comer, quase diria para comungar, as mulheres da casa: a Mãe, Lélia e Mariña, a filha desaparecida, cuja cadeira ainda que vazia, permanentemente ocupa o seu lugar, tornando palpável a sua presença. Sentimo-nos perante um cerimonial sagrado. Notemos que embora no princípio apenas se nos diga que «A mesa está disposta.» (Pág. 21), no final, na cena final 1, Pág. 69, já vemos a mesa «paramentada» como um altar com «pano de mesa de linho branco, baixela antiga de Sargadelos, prata de lei e finíssimas copas».

Estamos, pois, num centro sagrado à volta do qual nunca vemos nenhuma figura masculina. São as mulheres, neste caso, concretamente a Mãe, quem tem o poder de evocar o Pai, sem que, no entanto, ele se torne presença efectiva.

Na pedra de ara que a mesa simboliza, é sempre a Mãe, como Sacerdotiza, quem oficia: «a Nai ergue-se, sai e volve cunha sopeira fumegante que pousa no *centro* da mesa.» (Pág. 23).

A Casa desenvolve-se em dois planos que comunicam entre si, através das mulheres.

No primeiro plano, sempre visível ao espectador, temos o «comedor da casa». Aí se desenvolvem todos os ritos. Junto dessa mesa, procura a Mãe transmitir a Lélia o essencial da vida.

No segundo plano, mais elevado e sob o telhado, ouvem-se «uns chios de gaivotas nevoentas, case laios. Parece adiviñar-se entre eles —intervalos confusos— o eco dunha voz, apenas un desexo perdido que trai o enigma dun cantar.» (Pág. 29).

Nesta sociedade do Fisterra, em que a Casa está implantada, onde a Casa tem as suas raízes, raízes tão profundas, que lhe permitem suportar todos os tempos e todos os ventos, tem que haver um espaço para os mortos (tradição tão galega e ainda bem patente na romaria a S. Andrés de Teixido!) e esse está aí, na parte mais elevada da Casa, onde esvoaçam as gaivotas que nele se abrigam. Nesta Casa coabitam vivos e mortos, passado e presente.

Na grande Casa eterna todos têm o seu lugar: a Mãe e Lélia (os vivos), Mariña (desaparecida, ausente), o Pai («paseado polos fascistas») e, neste momento, recusa-

dos porque estranhos, sempre perdidos, sem um norte, as sombras dos que vieram de fora.

Em oposição ao espaço fechado da Casa, mundo sagrado que a Mãe representa e defende, funciona o espaço imenso do mar.

Este, é o «abismo encantado» (Pág. 30) de Lélia, que espera «o veleiro esplendente que viña do mar para nos levar a unha illa verde, a un país onde os ollos contemplan sen medo o límite infinito do amor.» (Pág. 33).

No fundo do mar, na «Cidade de Coral», vive Mariña que não conseguiu resistir ao apelo do mar, que se perdeu no sonho, que abandonou a Casa, perseguindo uma falsa miragem. Agora, desiludida pela experiência e tendo compreendido que o mar é «un país de névoa que desaparece lentamente na nada!» (Pág. 44) ela própria vai ajudar a Mãe a levar a bom termo a consciencialização de Lélia.

O mar aparece-nos, pois, como símbolo do que é exterior à Casa. Opõe-se-lhe como um espaço aberto e ilimitado. É um mundo imenso, jovem e atractivo, onde os mais novos, ilusoriamente, depositam as suas esperanças.

Tocamos o cerne da peça.

Toda ela se desenvolve pela tensão dialética entre o espaço interior —a Casa— simbolizado e defendido pela Mãe, e o espaço exterior —o mar— simbolizado por Mariña.

Este mundo exterior é quase irresistível, para Lélia, para os mais jovens. Entre a Mãe e a filha mais nova, e coadjuvando a primeira, a partir da sua própria experiência, temos Mariña que salvando a irmã, salvando a casa, poderá resgatar-se a si própria.

As personagens

A Casa é o espaço da Mãe. Ela sabe que «esta casa non morre» (Pág. 28), que «A casa ten o seu corazón» (Pág. 36), que «Aqui sempre viveron os nosos» (Pág. 19).

Ela é a continuidade, tem as suas raízes solidamente mergulhadas na Casa, da qual nunca sai. No exterior, está o perigo, simbolizado, através das suas próprias falas, pelos homens que « andarán a vos facer as beiras como lobos famentos.» (Pág.39). Aceita os hóspedes que vêm de fora como um mal inevitável, embora esteja sempre consciente de que eles não são dos «nosos». Para ela o mar é imagem da morte.

Lélia, pelo contrário, teme que a Casa afogue os seus sonhos. Quer partir, tal como fez a sua irmã. Admite, ao princípio, que a Casa «Está morta!» (Pág. 28), que «A casa non resiste a lenta dor que nos vai consumindo, este roer incansável da tristeza que ao final nos abate» (Pág. 67/68). Ela deposita as suas esperanças no mar, no espaço exterior.

Lélia é jovem e vive no entusiasmo do sonho. «Non quero viver fechada nesta estância onde afogan os sonhos!», a Casa é uma prisão escura. A alegria e a mudança estão no que, para si, é o espaço de eleição: o mar. Vê-o como renovação, transformação, imagem de uma vida nova.

Mariña não pôde resistir ao apelo do mar mas a sua experiência negativa será essencial para convencer Lélia a identificar-se com a Casa e com a Mãe. Para ela o mar foi uma utopia.

Significativamente é para ela que Lélia «limpa, unha a unha mazás coloradas até deixá-las brillantes.» (Pág.57). Mariña é associada ao fruto proibido porque, tal como Eva, tendo cometido uma infracção acedeu a um conhecimento e, neste momento, está em condições de transmitir à irmã o saber adquirido.

Aparece-nos como uma figura irreal «como unha alma que gravitase nun pensamento» (Pág. 43). É a mais volátil das personagens desta peça.

As três figuras masculinas não pertencem todas ao mesmo plano.

O Pai, morto pelos de fora numa guerra que não era sua, «garda no rosto o terror último da morte.» (Pág. 60) e só se materializa quando vem buscar a Mãe.

Individualiza-se, relativamente às sombras, porque não é de fora, antes foi vítima dos de fora. Como teve que ceder, encontra-se à margem.

Os outros homens, apesar de não chegarem a ter nome próprio, são uma incursão do real. Buscam, efectivamente, algo ou alguém. Eles, como homens que são, vivem num mundo concreto e real, tão preocupados com o imediato que não conseguem atingir o transcendente.

São personagens essenciais para manter a verosimilhança da peça, já que, como afirma Filipe Furtado, na obra intitulada *A Construção Do Fantástico Na Narrativa* «a explicação racional pode assumir um âmbito meramente parcial, abrangendo apenas um aspecto da acção ou uma personagem, sem que o carácter meta-empírico dos restantes elementos insólitos seja posto em causa.»³

A mesma função pode ser atribuída à datação e localização que precedem a peça e também, à referência concreta à cerâmica de Sargadelos que vincula, por vários caminhos (pela terra de que é feita, pelos artistas que a desenham, pela força da tradição...) vinculam, dizia, esta peça a um contexto galego. Este drama fantástico, como o próprio autor o designa, mantém uma ambiguidade constante entre o natural e o sobrenatural.

Este aspecto é particularmente visível no diálogo entre Mariña e a primeira destas personagens anónimas.

3 Furtado, F., *A Construção Do Fantástico Na Narrativa*, Livros Horizonte, 1ª ed., Lisboa, 1980.

As sombras são aqueles que, tendo vindo de fora, se encontram agora afogados e vagueiam, perdidos no mar. O seu «paso aturdido (...) leva a ningures.» (Pág.68). São personagens que sem recorrerem a qualquer linguagem, pela sua simples presença, agem sobre Lélia, reforçando, pela negativa, a acção da Mãe e de Mariña. São a afirmação permanente e a clara demonstração de que só o reencontro com nós mesmos, dentro da nossa própria realidade é, verdadeiramente, significativo.

As personagens principais são, simultaneamente, simbólicas e reais. Nessa sua dupla faceta reside, essencialmente, o seu valor evocativo, o seu poder emocional e sugestivo.

O conflito

Nesta peça defrontam-se duas forças antagónicas. Uma é constituída pela unidade semântica formada pela Mãe, a Casa e a Mesa e outra, representada por Mariña, o Mar e as Sombras.

Lélia hesita e debate-se, dilacerada pelo dilema que confronta o desconhecido, a novidade, o sonho, com a luta permanente pela conquista do próprio, pelo reencontro consigo mesma nas próprias raízes, pela assunção de que «Nós somos a fistera e a casa.» (Pág. 68).

A resolução deste conflito só terá lugar durante a última fala de Lélia, quando ela demonstra estar pronta para substituir a Mãe e quando Mariña foi recuperada. A partir deste momento seria possível vermos Lélia «oficiar» no «altar» da Casa.

«Por qué deixamos que o mar borre a esperanza que traíamos no sangue? Non, non quero que o mar leve os verdadeiros sonhos. Nós somos a casa. Non receberemos máis hóspedes! Fóra todas as sombras (...) Fóra todos! Deixade-nos a liberdade de morrer se é preciso para sermos nós mesmas. Agora, mae, espera, espera á noite! Mariña está aqui! Sabia que viria! Nunca máis volverán as sombras a invadir as nosas palabras. A casa é nosa! E encherá-se de luz! Ainda temos que contar-lle ao mar o noso segredo.» (Pág. 68).

Através da última frase de Lélia e da última imagem da peça, em que vemos a Casa «desabitada e silenciosa» inundada de sol nascente podemos notar como essa Casa recupera o seu universalismo inicial.

Segura de si e dos seus valores Lélia sente-se agora em condições de transmitir o seu saber ao próprio mar. Já o não deseja, mas também o não teme e gostaria mesmo de partilhar com o mundo inteiro o seu segredo. A Casa que nos aparece na cena final já não é necessariamente esta Casa do Fistera galego. Pode ser uma Casa de sentido bem mas amplo e universal.

A recuperação da identidade nacional conseguirá fazer com que a Casa resista a todos os temporais. Nas «escenas finais» vemos, numa espécie de síntese feita por

meio de breves flashes, como a chuva, o vento, os relâmpagos, se encarniçam contra a Casa, mas, no entanto, a fúria dos elementos não conseguirá abatê-la e ela irá surgir-nos, na cena final, iluminada pela «límpida claridade do céu e o brilho incesante do sol que se eleva na manhã.».

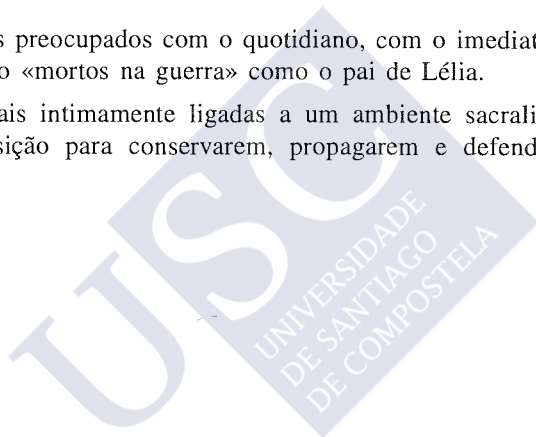
Resta-nos interrogarmo-nos sobre a feminização do discurso.

Porquê entregar à mulher a defesa da identidade?

Creio que só o autor poderia responder, satisfatoriamente, a esta questão. Atrevo-me, no entanto e a partir da análise feita, a avançar com uma tentativa de resposta.

Os homens, mais preocupados com o quotidiano, com o imediato, são vítimas das circunstâncias. São «mortos na guerra» como o pai de Lélia.

As mulheres, mais intimamente ligadas a um ambiente sacralizado, interior, estão em melhor posição para conservarem, propagarem e defenderem, a alma colectiva dum povo.





A MULHER NA OBRA DE EDUARDO BLANCO AMOR

M^a DO CARMO HENRÍQUEZ SALIDO

Universidade de Vigo

0. A modo de justificação

0.1. Som vários os problemas que se levantam, quando se aborda um título tam genérico como o de «A mulher na obra de Eduardo Blanco Amor», problemas derivados em primeiro lugar ao delimitarmos a obra, no que diz respeito ao género (poesia, narrativa, teatro, por exemplo) e à língua (assim obra em *galego* v.s. obra em *espanhol*).

No que diz respeito aos géneros cultivados polo escritor cumpre ter muito presente que Eduardo Blanco Amor (em adiante E. B.-A.) cultivava todos os géneros literários e que o seu labor de criador se prolonga durante um período de uns cinquentá anos. Já polos anos 1927 (Ver. *A Nosa Terra*, Num. 243, 1 dezembro 1927, p. 4) e 1928 E. B.-A. era um intelectual muito conhecido tanto em Buenos Aires como em Montevideu e desenvolvía umha intensa actividade cultural directamente vinculada ao galeguismo em qualidade de membro do grupo «Céltiga de Buenos Aires». Em 1928 publicava em Buenos Aires o seu livro de poemas *Romances galegos*, do qual informa *A Nosa Terra* no seu Núm. 255 (1 dezembro 1928, p. 10) ao tempo que manifesta a sua admiração polo «esquisito poeta». Deste livro tinham publicado no Núm. 249 (1 junho 1928, p.10) um poema intitulado «Toda humilde Beleza» e assinalavam a próxima publicação do poemário. Vai ser mais umha vez *A Nosa Terra* (Núm. 243, 1 dezembro 1927, pág. 4) quem ao abordar o tema do galeguismo na Argentina cita expressamente a conferência impartida por E. B.-A. sobre 'Eduardo Pondal e a poesia galega' e igualmente de umha conferência pronunciada em Montevideu (Ver. Núm. 250, 1 julho 1928, p. 5). Por estas datas Eduardo Blanco Amor é, portanto, um intelectual galego de prestígio e nom deve surpreender, portanto, que o diário «La Nación» de Buenos Aires o enviase ao nosso País para que escrevesse umha série de artigos sobre o actual momento da Galiza (Ver *A Nosa Terra*, Núm. 255, 1 dezembro 1928, p. 10).

O prestígio de E. B.-A. entre a colectividade galega era muito grande pois foi eleito como representante da colectividade galega da Argentina para pronunciar um discurso no acto da inumação dos restos de Castelao, o dia 9 de janeiro após sair o ataúde por volta das três da tarde do Centro Galego de Buenos Aires. No cemitério da Chacarita falárom o Presidente do Centro Galego, um representante do Povo Basco, um representante do Povo catalán, um representante do Governo no exílio da República espanhola, Eduardo Blanco Amor e o Secretário do Conselho de Galiza, o deputado Antom Alonso Rios; de todos os oradores o único que se dirige a D. Virgínia, a mulher de Castelao, é precisamente E. B.-A.¹ E. B.-A. salienta o amor de Castelao pola Galiza ('pola nosa Patria') e o amor que os galegos lhe tinham a Castelao, reconhece as polémicas que mantevo com ele, pom de relevo o seu labor como escritor e debuxante e o facto de ser Castelao o criador de 'un novo xeito de ser galego', denuncia o manso éxodo de umha raça que fugia da Terra e finaliza com estas palavras dirigidas à companheira de Castela:

« E ti, Virxinia, muller tenra, forte, valerosa: muller galega. Limpa os ollos de lixos, sorrí, canta connosco anque se che rompa o corazón. Axúdanos a enterrar esta semente...»

Todos estes factos e outros mais que poderíamos referenciar som umha prova do prestígio de E.B.-A. entre a colectividade galega de Buenos Aires e servem para demostrar que o compromisso de E. B.-A. com a língua e a cultura galega nom surge com *A esmorga* nem tampouco é um compromisso dos últimos anos da sua vida. E. B.-A. sentia-se orgulhoso de ser escritor em galego e de ter trabalhado pola difusom e prestígio da língua e da cultura galega e nomeadamente polo *uso* do idioma da Galiza: sempre comentava o incidente que lhe tinha acontecido em Buenos Aires no momento em que alguém desde o público —ao estar falando em galego— lhe lançou umha laranja, mas ele sem imutar-se continuou a falar em galego ao tempo que pelava essa laranja.

Contodo, apesar de que ponhamos em destaque estes dados da sua vida, na nossa opiniom, este compromisso com a língua e a cultura do nosso País nom deve ser interpretado no sentido de E. B.-A. considerar o idioma da Galiza como o factor essencial para a existência da naçom ou como o factor de reconstrução nacional da sua Terra. E. B.-A. sentia-se muito ufano por ser um escritor bilíngüe, como vamos explicitar com algo de detalhe nos parágrafos que seguem e que comentam o posicionamento do escritor a respeito do uso das línguas.

E no atinente ao uso das línguas, E. B.-A. estava orgulhoso de escrever quer em castelhana quer em galego e mesmo citava o exemplo do seu admirado Álvaro Cunqueiro, de quem dizia que era o melhor escritor em galego e em espanhol da sua época. E achava-se ditoso com a circunstância de poder compartilhar um lugar

1 A NOSA TERRA, Número especial dedicado a Castelao, N° 474, Buenos Aires, 1950, pp. 10 - 15.

importante nas letras españolas ao lado de um Borges, Ernesto Sábato e outros romancistas argentinos e de possuir a grande honra de ser o primeiro romancista galego e em galego, capaz de criar um dos romances, *Xente ao lonxe*², com o maior número de páginas até a sua época.

E. B.-A. , portanto, era sabedor e consciente desse facto (escritor bilíngüe) que justificou e mesmo esclareceu de um modo natural no texto que recolhe diversos artigos publicados em jornais intitulado *Chile a la vista* (1951:13)³, dizendo que se o galego era o idioma da sua cidade natal, era na Argentina e na América onde se tinha criado:

«... Y me ocurre sencillamente porque a mí 'me duele América' — el pathos de esta expresión es unamuniano — tanto como me puede doler España, quizá porque las suscitaciones neurálgicas vienen, aquí y allí, de raíces iguales e invitan a responsabilidades paralelas. Nací en la una y en la otra me crié 'desde zagal a mozo endrino' y en ella me estuve hasta estos años de más sazón y cansera. En la integración de ambos amores-dolores nada voluntarios, nada 'intelectuales', nace una esperanza infatigable en el destino de esta parcela de humanidad...»

0.2. Outro bloco de problemas aparecen quando tentamos seleccionar um <corpus> de textos, pois que E. B.-A., como salientamos, inicia a sua actividade poética em 1928; de 1974 é o seu *Teatro pra xente* e os seus contributos no campo do ensaio e no jornalismo chegam até os últimos dias da sua vida (1 de dezembro de 1979). Como se vê a *obra* do escritor ourensano, prolonga-se durante um periodo de uns cincüenta anos, cultiva todos os géneros literários e as acções transcorrem em diferentes espaços (Ourense, província de Ourense, a Galiza, ...), escreve em dous idiomas e os motivos dos nenos e das mulheres constituem umha constante fundamental na vida e na obra de E. B.-A.. Eduardo sentia profunda simpatia e empatia polos nenos e entre as suas grandes amigas há que incluir, obrigatoriamente, os nomes de várias mulheres, entre as quais, creio, tenho a honra de estar.

0.3. Além das dificuldades expostas, apresenta-se-nos outra mais difícil de explicar emanada do facto de sermos umha *leitora* que relê, mais umha vez, os textos, após doze anos da sua morte, porém com as lembranças que deixam no consciente e subconsciente as sempre agudas, irónicas e sagazes palavras escuitadas no decurso de um almoço ou de um jantar, momento em que o amigo aproveitava para conversar sobre temas diversos e, obviamente, sobre a sociedade. E.B.-A. rememorando T. Carlyle, A. Camus e F. Mauriac, autores citados em *Xente ao lonxe* (p. 25) aplica o mesmo modelo social também para a mulher, quer dizer, sente admiração ou polas vidas mais pobres ou polas mais grandes aventuras do espírito,

2 Blanco Amor, E. (1972), *Xente ao lonxe*, Ed. Galaxia, Vigo.

3 Blanco Amor, E. (1951), *Chile a la vista*, Ed. del Pacífico, S.A. , Santiago de Chile.

entre esses dous extremos achava-se [hoje para o narrador] umha sociedade que dá riso:

«Foi medrando entre cousas,
non entre aparencias de
cousas...

T. Carlyle,
O culto dos héroes.

No máis segredo do meu corazón
non sinto homildade sinón frente
ás vidas máis probes ou ás máis
grandes aventuras do espírito. Entre
ises dous extremos atópase hoxe
unha sociedade que dá risa.

A Camus,
O revés e o dereito.»

Observamos, em conseqüência, umha marcada oposición nas mulheres da sua vida e das suas obras: a sua mai, a sua irmá que morava em Barcelona e outras mulheres amigas, situadas sempre na esfera do *positivo* e do carinho, em confronto com as outras mulheres, que silenciámos intencionadamente, sempre situadas na esfera do *negativo*.

Junto com este factor consideramos nom de menor interesse para poder comprender estes dous romances de E.B.-A. a especializaçom. O espaço como factor construtivo tem umha grande importáncia nas duas obras, pois autentifica, dá veracidade e realismo aos relatos e situa às personagens chegando até, da nossa óptica, a disputar-lhes o protagonismo dos romances. *Xente ao lonxe*, nomeadamente, vem a ser em certa medida a epopeia de umha entidade colectiva, a cidade de Ourense, na qual as classes sociais, nomeadamente as camadas populares, esse proletariado incipiente de Ourense das primeira décadas do século XX, lutam no seu viver diário e som agentes e vítimas do seu existir:

«*Ningún drama pode comenzar a
existir no meu espírito si non o
sitúo nos logares onde vivín...
F. Mauriac» (Xente ao lonxe, p. 153)*

E como nom podemos esquecer como ridiculizava Eduardo essas mulheres hipócritas e presumidas e louvava, polo contrário, as mulheres 'tenras, fortes e valerosas', nom vai ser casual que estas vivências pessoais incidam na nossa re-leitura pois nom temos a certeza de poder delimitar com exactitude as mulheres da ficçom

e as mulheres da realidade. Talvez nom saibamos delimitar a mai do escritor a respeito da mai desse universo de ficçom nem quanto das irmás do escritor poderia haver na irmã Evangelina de *Xente ao lonxe*; nom sabemos, enfim, até que ponto as <churrianas> de que tanto falava o escritor poderiam ser na realidade as <churrianas>, quer dizer as prostitutas, as personagens dos seus textos⁴. Por todo o que acabamos de expor, parece-nos justo pôr em destaque que o nosso contributo poderia estar sesgado, pois partimos desde certas dificuldades para marcar umha distincçom clara e nítida entre as <mulheres da ficçom> e <as mulheres de E. B.-A.>, entre as <mulheres criadas polo narrador> e as <mulheres de que tanto nos tem falado o amigo E. B.-A.>...

0.4. E por razons de espaço, e também por motivo de abordarmos este tema com certa profundidade, só vamos analisar as personagens femininas em dous romances redigidos em galego, *A esmorga* (Buenos Aires, 1959)⁵ e *Xente ao lonxe* (Vigo, 1972). Nom resulta alheio a esta selecçom o facto de serem as duas obras de que mais se vangloriava. D'A *esmorga* contava que era o primeiro texto da nossa literatura em que se incorporavam os registos coloquiais e mesmo vulgares, tam caracterizadores da fala coloquial dos galegos e da segunda, *Xente ao lonxe*, como salientamos nos parágrafos anteriores, sentia-se especialmente orgulhoso, por ser o primeiro romance de certa extensom (um romance longo de 322 páginas) que se tinha produzido na Galiza e com umha técnica nunca utilizada antes por nengum criador galego. E nom menos feliz estava polo seu 'Prólogo útil' que sempre nos mandava ler e recomendava reler a quantos tivessem intençom de saber a sua opiniom sobre a língua (por ex. <a língua literária>) e sobre a literatura, mas nom o estava menos por ter sabido fazer falar as suas personagens com os vocábulos ouvidos nas conversas diárias. E. B.-A. nom se cansava de criticar as obras literárias em que sectores marginais e camadas populares da populaçom falavam como as pessoas «cúrsis».

0.5. As mulheres ou ainda melhor umha personagem de mulher n'A *esmorga* constitui o nó fundamental da tragédia; como manifesta o narrador, a mulher vai unida à esmorga pois que em opiniom do *Bocas* (p. 98) «nom havia final de esmorga sem mulher»:

«... parámonos un anaquiño a ceibarnos daquela risa que nos abafaba, e logo fumos a dare á Fonte do Rei onde mexamos na pía, con licencia de vostede. E foi nesas, e cóntoo pola importancia que dimpois tivo o caso ,(as itálicas som nossas) cando o Bocas se puxo a falar co que tiña na mau con premiso da súa

4 Por testemunhos directos de D. Luís Taboada Camoeiras sabemos da existência real d'a *Nonô*, prostituta que cuidava da sua mai e que foi assassinada por 'um homem vestido de azul' nos anos da guerra 1936-1939. Outro caso parecido é o d'a *Zorrita* que ainda vivia no ano 1959, momento em que tinha por volta dos 80 anos, como nos informa neste segundo caso D. Arturo Baltar quem em companhia de E.B.-A. visitou essa taberna nos anos assinalados.

5 Blanco Amor, E. (1959), *A esmorga*, Ed. Citania, Buenos Aires. Citamos pola 3ª. ed. de Galaxia, Vigo, 1975.

cara, decíndolle, con moito agarimo, «que non se ía aire de valeiro», «que non había romate de esmorga sen muller»...

A mulher, ao mesmo tempo, é vítima e ao mesmo tempo sujeito activo e passivo da acção e da tragédia: a *Socorruto*⁶, da qual se riam ‘os senhoritos’, afinal, provoca a morte de dous esmorgantes.

As mulheres presidem e dominam *Xente ao lonxe* —por isso nom podemos analisar em profundidade este texto, daí que trabalharemos só sobre duas personagens de mulher, a senhora *Andrea* e a *Evanxelina*— onde som activas protagonistas da realidade, som personagens redondas, vítimas da sociedade ourensana de começos de século, sociedade em que domina a hipocrisia, a mentira, o fingimento, ... umha sociedade ‘morta’, sem vida, esperpêntica que E. B.-A. sabia caricaturizar de maneira magistral, mesmo imitando a forma de falar dessas mulheres «da classe bem» em cuja conversa só existia o discurso da vacuidade (essa sociedade que dá riso).

1. Apresentação das duas obras

1.1. *A esmorga* (1959), segundo manifesta o narrador, é umha crónica local (p. 7), de três famosos esmorgantes, umha crónica tristíssima, umha tragédia itinerante (como sempre a qualificava E. B.-A.) polos espaços exteriores e interiores de Áuria. Segundo nos tem comentado José Bieito Abraira Feijó, E. B.-A. tinha sido convencido pola colectividade galega de Buenos Aires para que escrevesse em galego e que, ao parecer, E. B.-A. redigira o texto num período de quinze dias ou mês. Nom sabemos quanto há de verdade nesta asseveração.

O narrador em 1ª pessoa, que é ao mesmo tempo personagem principal do romance, («Cando eu era aínda moi rapaz... Dempóis, cando ía pra mozo e dei nesta teima de escribir...», p.8) utiliza o recurso dos ‘papeis processais’ complementados com os relatos do povo (p.9), nomeadamente polo «Tijeradeoro», alfaiate, que contava o assunto de umhas ‘vinte ou trinta maneiras’.

O texto distribui-se nestas partes: «Documentación» (pp. 7-10) em que utiliza a técnica ‘do caso que lhe contam’ e dos ‘papeis que recolhe’ e assevera escrever o texto quarenta anos depois de ter recolhida a documentação e a noventa dos sucessos. A seguir venhem os cinco Capítulos. O Cap. I (pp. 11 - 47) apresenta o diálogo do protagonista com um juiz —marcado no texto por um simples guiom e cujas perguntas e respostas conhecemos polo monólogo de Ciprino Canedo ou «Cibrán» ou o «Castizo»— certo tempo depois de terem acontecido os factos, e mostra assim mesmo os outros dous protagonistas Juan Fariña, «o Bocas» e Eladio Vilarchao, «o Milhones». Inicia-se a viagem para a morte polo protagonista por volta das seis da manhã. O Cap. II (pp. 49 - 71) prossegue na narração da viagem e nomeadamente a estadia dos três protagonistas no paço do Castelo. O Cap. III (pp. 73-99) narra a

⁶ A *Socorruto* também tivo umha existência real, segundo nos informam ourensanos, como D. Manuel de Castro, ‘Chavinha’ e D. Arturo Baltar.

viagem polo bairro das 'mulheres da vida', das churrianas e nel explicita-se o nó da narraçom: nom se finaliza a esmorga sem mulher. O Cap. IV (pp. 101-119, o mais curto de todos) centra-se na casa e na 'mulher' dos Andrada. O Cap. V (pp. 121-142) narra o desenlace trágico dos três protagonistas, oferecendo a imagem de umha mulher como causa da morte dos dous companheiros de Cipriano Canedo. Como se vê, todos os capítulos possuem umha extensom quase equivalente, por volta das vinte páginas, a nom ser o Cap. IV, que vem a ser o mais curto, e o Cap. I com um total de 36 páginas, com o qual resulta ser o mais amplo.

A açom, se acreditarmos nas palavras do narrador, haveria que situá-la por volta do ano 1869 (com o qual mentiria E. B.-A. quando dizia que o motivo central surgiu de umha cena que tinha presenciado de neno na Praça Maior de Ourense, por motivo da procissom do «Santo Enterro» quando sofreu o forte impacto de ver um homem com umha forte ferida no ventre produzida por umha navalhada). E. B.-A., nascido em 1897, narraria, como vemos, um sucesso acontecido por volta de trinta anos antes.

A *esmorga* recolhe umha história de reduzida amplitude temporal, o tempo textual (que nom o externo) tem umha duraçom de algo mais de vinte e quatro horas, se bem existem saltos temporais para atrás desde o presente narrativo. O narrador retrocede no tempo para proporcionar-nos, por exemplo, o passado d'A *Raxada*, ou emoçons e lembranças referidas à sua mai. O relato começa por volta das seis da manhã com a saída do protagonista da casa d'A *Raxada*:

«Está máis aló de Mariñamansa, así que eu tiña que saír con noite pra estare ás sete da mañá en Ervedelo que é, como vostede me enseña, por onde veñen as obras da carreteira...» (p. 16)

No texto som muito mais das sete da manhã (p. 29) quando decidem «ir botar uns vasos», están mais de umha hora na taberna da Esquilacha (p. 33) onde se nos di que a guarda-civil passava por dita taberna por volta das nove da manhã (p. 33). Por volta das dez horas seguia chovendo (p. 35) e à hora de comer e durante toda a tarde permanecem no paço do Castelo de onde fogem já pola noitinha quando há lume. Encaminham-se ao bairro das churrianas onde escuitam as badaladas do relógio da catedral de meia noite (p. 91). Chegam às três da madrugada à Praça Maior (p. 103) e dirigem-se à casa dos Andrada. Da estaçom encaminham-se para o Campo das Bestas e nesse momento som as cinco da manhã (p. 121). O «dia viña vindo» (p. 137) quando se consuma a tragédia... Nom se nos assinala no texto com tanta exactitude nem o tempo nem o dia em que se celebra o dia do julgamento do protagonista. Entendemos que nom existe equivalência entre o tempo da história, medido em horas e minutos, e o tempo do discurso computável em páginas.

A *esmorga* é, sem lugar a dúvidas, o romance de umha cidade concreta e determinada, Ourense; este espaço dá umha grande veracidade ao relato e situa as personagens. O protagonista principal sai de mais aló de Mariñamansa (p.16),

encontra os dous esmorgantes na estrada, chegam perto da taberna da tia Esquilacha perto do Posio (p. 29). No seu caminhar pola beira do Barbanha chegam aos arrabaldos da Burga (p. 35), perto de aqui estava o jardim dos Andradas (p. 36), vam logo a parar ao cano grande da Burga (p. 51) onde as mulheres despenavam os pitos e as galinhas (p. 55). Passam o Barbanha caminho da Ponte dos Pelámios (p. 57), atalham polo Salto do Cam (p. 57) e chegam ao souto da cima onde estava o paço dos senhores do Castelo (p. 57). Do paço regressam e passam pola 'Porta de Aire' até alcançarem à fonte de Sam Cosme (p. 74), logo vam parar à Ferraria (p. 75) e decidem ir ao bairro das putas. Têm que fugir, passam pola Praça do Corregidor (p. 91), continuam a andar pola rua dos Fornos (p. 93), metem-se pola rua do Tecelám (p. 93), passam pola rua do Instituto (p. 95) e chegam à igreja de Santa Eufémia (p. 95). Logo vam dar à Fonte do Rei (p. 98), decidem voltar para a cidade. Estám próximos da Praça Maior e passam pola Alameda (p. 103), metem-se pola ruela da Burga (p. 105) até que entram na casa dos Andrada. Fogem mais umha vez e estám perto da Estaçom (p. 119). Voltam à Ponte Maior e desde alí chegam ao Campo das Bestas (p. 131) onde no meio do campo o terreno forma umha lagoínha... Nom deixa de ser surpreendente (como nos tem manifestado E. B. -A.) que o autor fosse a viver nos últimos anos da sua vida justamente no mesmo lugar —o que hoje se conhece com o nome de bairro d'As Lagoas— onde tinha situado umhas décadas antes o espaço onde morrem os dous esmorgantes.

Qualquer ourensano pode reconstruir com grande perfeiçom o itinerário dos esmorgantes, no qual só haveria que substituir o nome de alguns lugares e o nome de algumas ruas, mas nesta comutaçom só necessitaria introduzir ligeiros matizes. Contodo, embora exista umha estrita correspondência de todos estes lugares com a cidade, entendemos que E. B.-A. nom buscou tanto desenhar um panorama da cidade como reflectir a vida e a tragédia das personagens mais pobres e humildes.

Quanto aos actores vemos que o número de personagens femininas é maior do que as masculinas mas som de menor importância. O que mais chama a atençom é a sua fina caracterizaçom, quando se trata do protagonista principal; porém nas outras ocasioms construi um simples esboço, que nom resulta menos magistral. Podemos estabelecer, da nossa óptica, quatro perfis de mulher:

- 1) As mulheres opacas, passivas, que existem só polas referências do narrador, e muito directamente relacionadas com o protagonista: *A Raxada*, *A Mai*.
- 2) As mulheres claras, activas, agentes que ocupam um importante número de páginas e apresentadas com um grande realismo: As prostitutas. Eis alguns dos seus nomes: *a Nonó*; *a Monfortina*; *a Cupatrás*; *a Piolla*; *Lola*, *a Viguessa*; *a Zorrita*; *a Cansentado* e *a Costilleta*.
- 3) A mulher ficçom, a mulher objecto de um senhorito: a mulher-boneca. Nom tem nengum nome é simplesmente «umha mulher, a mulher» que recebe toda

a fúria do Bocas e que é destroçada ao pôr o seu tacom duas ou três vezes na sua face (p. 118).

4) A mulher-demente, a tonta-da-cidade, um tipo de mulher que pode ser freqüente, ainda hoje, nalgumas vilas e cidades da Galiza: *a Socorruto*, a tola.

1.2. O texto de *Xente ao lonxe* (1972) (2) —um romance ‘realista’ (p. 9) que reproduz ‘os contos da gente’ (p.30)— aparece distribuído em «Adevertencia» (p. 7), um «Prólogo útil» (pp. 9–23) e estrutura-se em quatro grandes unidades. A Parte Primeira (pp. 25–152) subdivide-se, pola sua vez, em nove capítulos; a Parte Segunda (pp. 153–231) consta de seis capítulos. Estas duas partes fôrom escritas entre 1966 e 1967. A Parte Terceira (pp. 233–282) encerra cinco capítulos e a Parte Quarta (pp. 283 - 322) consta de três capítulos e umha ‘Carta’ (pp. 316–322); estas duas fôrom redigidas, como assinala E.. B.-A., entre 1968 a 1970 (o escritor tarda, portanto, quatro anos em construir o texto). Das quatro partes a mais extensa é a I, consta de mais de 120 páginas; a II contém por volta de oitenta páginas; a III oferece algo mais de 50 páginas e a IV , de 39 páginas, resulta a mais curta de todas. Todas compartilham, nom obstante, umha mesma organizaçom interna, pois estâm articuladas em capítulos. Na «Adevertencia» avisa sobre a eliminaçom de vocábulos que sofreu o texto —que dizer, a censura—, facto polo qual pode ver-se afectado o ‘exercício de linguagem’, sobre a língua viva, que era o seu único compromisso e no «Prólogo útil» oferece ‘as suas preocupaçoms sobre a fala galega’ (p. 23).

Xente ao lonxe, como o texto anterior, oferece como espaço geográfico a cidade de Ourense com incursons, por exemplo, a Usseira e o seu mosteiro assim como referências a outros espaços imediatos a Áuria, isto é Ourense, que o narrador representa sistematicamente por «A.». Contodo, os espaços mais expressos no texto som as ruas mais imediatas à Catedral de Ourense, essas ruas estreitas da cidade ou pequenas praças como a Rua do Tecelám (p. 28); a Praça da Constituiçom, a Fonte Nova, a Ferraria ou a Porta da Aira (p. 67); a Rua Sam Miguel (p. 77); a Rua dos Fornos ou o bairro de Marinhamansa (p. 95); o Fielato dos Remédios, o Ribeirinho (p. 104); a Rua da Liberdade (p. 106); a Praça do Ferro e a Ponte Velha; a Rua do Progresso (p. 193); a Rua de Sam Pedro; a Praça dos Coiros (p. 243–244); a Rua da Coroa (p. 248); a Pena Vigia e ruela do Turco (p. 249); o Campo da feira (p. 292); o Jardim do Posio (p. 294); a carvalheira dos Remédios (p. 300); a Praça dos Sapatos (p. 307), etc. ... mas o espaço fundamental é o da casa familiar, as casas dessas gentes de A. O espaço exterior é quase idêntico ao espaço d’*A esmorga*, com umha ligeira diferença: n’*A esmorga* o espaço é substancialmente exterior, enquanto em *Xente ao lonxe* a açom transcorre, quase maioritariamente, em espaços interiores, como a casa da *Severa do Aser*, a casa da senhora *Andrea*, etc. De todos os modos, o texto está desenhado ao redor de um eixo ou núcleo, a Catedral, onde confluem ou convergem outras ruas; é aí onde estâm alguns lugares principais do espaço narrativo como a Praça do Ferro e a Rua da Paz, tam freqüentados por E. B.-A. na sua infância e adolescência.

Xente ao lonxe recolhe umha história de umha certa amplitude, umha história de uns quinze ou vinte anos: o processo da transformaçom de umha criançã, o *Suso*, primeiro em adolescente e logo em homem, pois «un home non era home, ou non se sentía por moito que o fora de seu, sin se comprobar cunha muller embaixo de si e ao seu dispor (p. 308). Vai ser por meio de umha prostituta que sabemos que anda por volta dos vinte anos (p. 313) e é a partir desta primeira experiéncia sexual que o *Suso* deixa a sua etapa de adolescente e inicia a sua vida como homem adulto. Ao lado desta história há outros entornos e nomeadamente o mundo do nascente proletariado na primeira e segunda década do século XX da cidade de Ourense.

O momento da história do texto podemos-lo saber por dados como a existência do Partido Socialista (constituído definitivamente em 1888) e que os socialistas contavam com um deputado em Madrid, facto que nom acontece até o ano 1910 (p. 254):

« Con todo, o pobo acantazóu, unha noite tras outra, o pazo do bispado, o Centro de Obreros Católicos, a Audiencia Provincial... e salvóuse o local dos requetés, porque, ao fin 'fillos do pueblo', axudaron a acantazar misturados con nós; / o escándalo chegou á Prensa da Capital, e a minoría socialista, que tiña un diputado por xunto, tratóu o asunto no Congreso, que non pasou de dez minutos de 'ruegos y preguntas', porque estaban no poder os conservadores; si estiveran os liberáis, ao millor chegaría a vinte.»

Informa-se-nos que por essa altura existiam reivindicaçoms regionalistas (lembramos que na Galiza em 1916 aparece o Boletim *A Nosa Terra*) e que alguns jovens andam entusiasmados com o regionalismo, com qual nom podemos situar o tempo da história narrada no texto muito mais alá dos anos 1919 ou 1920 (p. 320):

« O que me ten descontenta (e dígollo aos dous nas cartas), e que saian agora con que, dentro de ideas e tácticas do Partido, 'hai que empezar a ter en conta os problemas das rexións'. ¡Agora con iso!; e que algúns rapaces nosos andan moi entusiasmados co 'rexionalismo' como si non houbera máis que facer... Eiquí isso vese moi mal.»

É umha etapa de convulsoms sociais e devem ser os anos nom muito longínquos à fundaçom do Partido Socialista por Pablo Iglésias e à sua consolidaçom —no texto fala-se de que tinham transcorrido «dez anos de orgaizaci3n e loita» (p. 289) e o tipógrafo ferrolano provalmente ainda devia viver pola citaçom inserida em p. 320, quando se nos di que «(Pablo Iglesias foi tipógrafo)», isto é um passado mais próximo do que se utilizasse a forma «fora» e que como é sabido morre em 1925—.

A cidade e as vilas ou aldeias som concretas e determinadas; a época é certa e nom imprecisa. Os capítulos seguem umha ordem cronológica: infância e mocidade de Suso e da sua irmã Evangelina; os narradores, contodo, retrocedem freqüentemente no tempo, constroem saltos no tempo, para subministrar-nos por umha parte o

processo de formação da personalidade de um dos narradores, *o Suso*, e por outra o passado e presente das outras personagens.

No romance a acumulação de personagens, *xentes ao lonxe*, resulta umha característica singular por oposiçom ao outro texto, *A esmorga*. Quase todas estas personagens estám identificadas polo seu nome, mas maioritariamente pola sua alcunha: assim junto a *Andrea* ou a *Evanxelina*, aparecem a *Cachona*, a *Rebordechao*, a *Maria dos Acidentes*, o *Papuxas*, etc. As personagens principais, como no romance anterior, apresentam também umha fina caracterização psicológica, dando como resultado impresionantes retratos. Ao lado destas personagens dignas de admiraçom, pululam um conjunto notável de personagens, que dam riso, como:

«... regateiras e comadres, nos plepas sin oficio nin beneficio de cafés e tabernas, nos beizos do señorío de balcón e caldo á merenda, nos xastres amullerados, nos maricallas de salón e nas solteironas de linaxe, nos babiõns faladores dos casinos e nos ‘caballeros’ e donas parasitarios do traballo alleo, das fincas a render ‘en la aldea’, apoleirados no ocio das grandes moradías con pedra de armas da rúa Santodomingo ou da Pena Vixía, todos iles nivelados polo raseiro da marmuración, vezo principal da vila.» (p. 52)

De modo muito simples, poderíamos distinguir quatro figuras de mulher:

- 1) A senhora *Andrea*, umha personagem redonda, apresentada com um passado misterioso, já no Cap. I. Desaparece da narraçom e volta a aparecer com força na Parte II e, sobretudo, na Parte III.
- 2) A irmá, a *Evanxelina*, de grande personalidade, rebelde perante essa sociedade ‘nivelada polo raseiro da murmuraçom’, vício principal da vila.
- 3) A mai.
- 4) As outras mulheres, com dous subgrupos:

a) As ‘mulherinhas’:

«... aquelas probes mulleriñas solteiras, arrimadas, casadas con doentes, con borrachos, viuvias dos ausentes, de mortos ou de presos, que sacaban os fillos adiante como podían, de mandadeiras de a diario ou en certos días da semán, pra os traballos rexo nas casas vidas a menos que non podían manter criada cotián; / ou os sábados a fregar, con carqueixa e clorú, a dous reás e as sobras, ou a lavadura, as grandes saas do señorío e a lavárenlle a roupa na Burga de embaixo (...) / Malpocadas, e como algunhas xa fan vellas e non podían ser bulradas de outro xeito, acaloñábanse de meigas, atal a tía Cachona, que andaría xa nos coarenta...» (pp.38-39).

b) As ‘churrianas do barrio’, as que obrigatoriamente levam a ‘cartilha’, o documento que havia que possuir para exercer a prostituição⁷:

«... que o médico novo que trouxeran pra o Hospital Modelo, que era só pra mulleres, que non lle ía ningunha (...)/(...) que antes era o vello forense, e somentes ían ao reconecimento as churrianas do ‘barrio’, que tiñan que ir por obriga que senón quitábanlles a ‘cartilla’ por dous meses, e de segundas tirábanlla sempre (...) / que foi nesa conversa da señora Castora coa Evanxelina, cando me decatei que non falaba de cartilla da escola sinón doutra, que había que ter para o oficio de puta, e tamén soupen que iso de puta non era somentes aldraxe das mulleres ao rifaren, como os rapaces nos chamamos maricón, cabrón, que non quer decir nada, / e que o ser putas era ter que estar apuntadas no Aiuntamiento da Praza Maior e pasar o reconecimento cada mes pra poder anicar cos homes e cobrarlles a xeira...» (pp. 58-59).

No que se refere às personages femininas, *A esmorga* ofrece un elenco reducido e bem fechado, porém em *Xente ao lonxe* o elenco torna-se muito mais amplo; por esta razão, tam só, comentaremos e focaremos as duas figuras de mulher que, a nosso ver, gozam de maior protagonismo no texto.

2. As mulheres n’A esmorga

2.1. As mulheres do ‘discurso transposto’.

Seguindo Genette entendemos por ‘discurso transposto’ aquele através do qual o narrador transmite o que dixo a personagem sem lhe conceder umha voz autónoma. Essa modalidade de discurso é indirecto, o narrador interpreta a fala e o comportamento. Estas personages som planas e som apresentadas só com gestos.

2.1.1. Dentro deste apartado, a mulher citada polo narrador, destaca a personagem d’A *Raxada*, a mã do filho de quatro anos do protagonista e que fora «churriana». É a mulher-reposo do guerreiro, a mulher por excelência, a preferida, a mais experta nas artes do amor; é a mulher-mã que incita a quedar acochado o protagonista no seu seio. A história dessa mulher é umha história própria e caracterizadora das pessoas integrantes dos sectores mais humildes e marginais da população (p. 15). O narrador-actor, o narrador-protagonista apresenta-no-la nas primeiras páginas do romance (pp. 12-13) só com alguns traços atinentes ‘às suas carnes’, ao seu carácter e à forma de falar persuasiva e ao seu modo de comportar-se quando fazem o amor:

⁷ O texto fai referência ao primeiro ginecólogo que houvo na cidade e que começou a trabalhar no ano 1917. O dado fornece-no-lo D. Manuel Peña -Rei, filho desse ginecólogo.

«...Dormín co ela o sábado e máis o domingo, que boa falla me facía, pois mulleres hai moitas, pro como ela, ao menos pra min(...) E tanto me palicou que me fixo engradar, que endexamais unha muller me fixera engradar, fóra da miña nai, (...) E finou tendo razón nas verbas como a tiña decote nas carnes do seu corpo, que non me podo afastar dela por moito tempo e por moito que faga a Costilleta, que tamén sabe o seu... A Raxada, a mais deso , ten coasi coma si fosen só o alento(...) Cando é coas outras, eu líscome axiña (...) Pro coa Raxada ún quedase na quentura do leito e ún vaise trocando nun cativiño, acochado, descontra o seu seo, que o ten ancho e fermoso, coma si fora a nai dún...»

O protagonista pensa continuamente nela e sempre tem a intención de regresar à casa d'A Raxada (p. 52), pois vinha a ser a mulher- companheira e a mai ideal para o seu filho; polos traços psicológicos sabemos que era alegre e sorrinte:

«Pensei na Raxada que tería ido, con toda aquela auga de Deus, a levarme o xantar ás obras, tal como quedaramos, como facía decote, tan leda e sorrinte canda estabamos a ben, e no bó tempo traguía tamén ao rapaz e axuntábonos alí, ao pé duns érvedos...»

O seu traço psicológico, talvez, mais definitório seria o de constituir o agente fundamental para que o narrador-protagonista deixe de ser um homem de mal e se transforme «num homem de bem, num homem trabalhador» (p. 123):

«Pensaba na miña nai, no pequecho, na Raxada, coma si os lembrase dende a outra beira da morte. Cambiara eu tanto en tan pouco tempo que xa non tiña ren que vere connigo, co home que eu quixen sere no día denanterior, cando me determiñei a facere as paces coa miña amiga pra vivire a concencia, como home traballador, botando mau de min e dos meus. A disgracia saírame ao camiño na compañía daqueles disgraciados e víame metido en cousas que endexamais fixera nin matinara de facere. E o que máis me magoaba era que esto me fora a socedere xustamente cando tiña determiñado de me facere home de ben...»

2.1. 2. A segunda mulher que, freqüentemente, aparece associada à Raxada , é a figura da mai . Na sua casa o protagonista sabe que pode achar repouso, protecçom e carinho; quando está incomunicado lhe leva comida. Nom aparece identificada, tam só está nomeada como 'a probe da vella'. O narrador caracteriza-no-la com escassos traços físicos (bastante surda, umha mulher 'estragadinha polos trabalhos') e do ponto psicológico por estar cansada e desfeita de chorar por ver que o seu filho nom cambiava de vida, nem acougava. A 'probe da vella' tem voz no texto, embora seja numha seqüência muito reduzida (pp. 49-50):

“ — ...¿Qué pode fazer a probe da vella? Xa que está eí... Somentes darlle unha aberta pra aseogala e pra que sepa que eu nada fixen de mao e que estou eiquí pra declarare, e que ninguén me pode apoñer o que non fixen... (...)

—*Non señor, que elle tan xorda que leve o díaño se non oucen o que falo sen se moveren de aquí. E se cadra nen falamos ren, dempois de preguntarlle pola Raxada i o pequecho. A probe da vella xa fai anos que se cansóu de me falar, ¡malia a hora que me botóu ao mundo, que fora mellor que me botase ao cortello dos marraus, perdoando! Agora xa non me fala. Óllame co aquelas bágoas caladas, que xa lle fixeron canles polas enrugadas, como quén mira pra un que xa non ten remedio, que era mellor que me fedense a maldicións... Agora somentes me di: «Acouga, meu fillo, acouga... ¿Cándo vas acougare dunha vece, meu filliño?»»*

2.1.3. O caso da *mulher-boneca* presenta as características propias do ‘discurso transposto’. A *mulher-boneca*, a *mulher* do vinculeiro dos Andradadas, o *senhorito*, quer dizer, um representante da classe dos *senhoritos*, pode simbolizar e fazer explícito o enorme desprezo existente no texto polos ‘*senhoritos*’ que como tais vivem com *mulheres-objecto*, *matérias mortas*, *estáticas*, sem vida, cuja beleza, unicamente exterior, oculta umha enorme vacuidade interior. O *senhorito* (p. 37), um tolo como exclama o *Bocas*, mete à *mulher* na casa, fecha as portas, possui umha *mulher* fechada ‘a cal e canto’; esta *mulher-boneca*, a *mulher* do *senhorito*, recebe um trato *idêntico* ao que sofrem as ‘*churrianas*’. Na sua caracterização o narrador salienta a sua beleza física e, nomeadamente, o facto de ser a *mulher* mais formosa que tinha visto, fixando-se na cor da pele, no cabelo, nos braços cheios de jóias, nos seus olhos mouros e na sua indumentária (p. 44):

«... víase a máis belida muller que nen pintada eu tiña visto. Lucía mesmamente coma a *Virxe do ceio*, sen ofender a ninguén. Era branca, branca, co cabelo negro... Tiña os brazos núos, cheios de alfaías, botados pra fora da fiestra, coma si quixera que se mollasen coa iauga de chuvia, e tiña posto un vestido, branco tamén e livián pra o tempo que facía, coma se non lle importara ren do frío. E polo meio da cabeza víñalle un manteliño ou un veo de coor azul, e os cabos dil saían pola fiestra e arrandeábanse co vento, e como a dona estaba tan queda, somellaban ser a única cousa que tiña vida de seu. Sorría fitando pra onde nós estabamos, pro sen pestanexar, cos ollos mouros, grandes e moi abertos, que ainda puñan seu aquél de medo...»

Significativamente, este tipo de *mulheres* só merecem ser destruídas (p. 118):

“—«¡Malía a nai que me paríu! ¡Grandismo fillo de puta de tolo!», berróu o *Bocas*. E dándolle un tremendo couce á cadeira, guindóu coa dona no chau, que alí quedóu do mesmo xeito que estaba sentada, cos ollos estantíos brilando co luar. Logo de dare dúas pasadas aínda voltou, cheio de carraxe, i afundíu o tacón dúas ou tres veces na cara da *boneca* que quedóu feita un buraco, mouro e témero, coma unha calivera escachada...”

2.2. *As mulheres do discurso directo*

Entendemos por tais aquelas personagens de mulher que falam em 1^a pessoa; som personagens redondas, com umha caracterizaçom elaborada ou bastante elaborada. O maior número corresponde às ‘churrianas’ e a umha mulher que colabora e ajuda às prostitutas. No atinente à sua linguagem as prostitutas utilizam vocativos, traços idiolectais, sociolectais e dialectais, umha modalidade de galego rudimentar e vulgar, que contribuem a caracterizá-las seja polo narrador, seja a partir dos discursos, dos seus actos e reacçoms perante os outros, que permitem inferir um conjunto de características do ponto de vista social, psicológico, cultural, etc. Aparecem identificadas, sobretudo, por alcunhas. O espaço dedicado às churrianas é importante dentro do conjunto do texto; completa um total de 14 páginas, desde a 76 à 90.

Umha problemática especial apresenta o caso da *Socorrito*, a tola, pois embora nom forme parte do grupo anterior, é a personagem feminina a quem o narrador dedica maior número de páginas e cuja caracterizaçom oferece um maior número de traços tanto de carácter físico como psicológico, assim como um singelo e esclarecedor perfil social.

No elenco das ‘churrianas’ as melhor caracterizadas som:

2.2.1. *A María dos Acidentes*

Só se nos fala do espaço e do cenário onde vive, da sua voz —a voz, como veremos é um dos traços mais utilizados polo narrador para caracterizar as personagens— do seu modo de berrar (‘chía como un vencello’, ‘brados de tola’) e da sua habilidade no seu ofício (‘aquela titiritada’)⁸:

«... e a *María dos Acidentes*, que vivía nunha casoupa medio derrubada, parede por meio coa da *Monfortina*, saíu coberta cunha sabán, chiando coma un vencello...

—«*Valed eiquí, veciños, que me matan...! ¡Auxilio! ¡Auuusilio!*». As putas pagábanlle ou dábanlle manienza pra que as axudase, cos seus brados de tola, a tornar da porta aos homes que non lles conviñan cando se puñan rufos en demasía, i a condanada facía moi ben aquela titiritada» (p. 81).

2.2.2. *A Piolla*

Aparece caracterizada polo aspecto físico (focinhos lardosos, nariz de borracha, pelos no bigode), e do ponto de vista psicológico por ser valente e arriscada assim como polas reacçoms e forma de falar em que o uso de vocativos e léxico próprio do registro vulgar (‘¡Ai, que condanados!’, ‘maricós’, ‘Anda coña’) constituem características significativas do ponto de vista social e cultural:

«... a *Piolla*, asomando os fuciños lardosos de comellona i o narís de borracha

⁸ Segundo nos informa mais umha vez D. Luís Taboada Camoeiras, Eduardo Blanco Amor fora botado nalgumha ocasiom dessas tabernas por provocar barulhos e alvoroços.

(...) dixo de moi mal xeito a Piolla, que é a encargada da Monfortina (...) Pro a Piolla, que é moi arriscada, fíxolle frente, e sacou o corpo, toda moura e fuciñuda como é, con pelos no bigote, poñéndose a berrar...

“— «¡Ai, que condenados!>>, berraba a Piolla. <<Fecha esa porta, Cupatrás! ¡Malía quién eiqui os encamiñou, que aínda nos van meter un compromiso!>> (...)»

“«Fuxide de él maricós, galicosos, ou vades a parar todos á ispeición...!».” ... «Anda, coña, faite de novas ti tamén! Ben te conezo, que eres o da Raxada...¿pro pra qué andas co íses? ...» (pp. 78-80).

2.2.3. Lola, a Viguesa

O narrador heterodiegético inscreve-a no cenário da casa da Nonó, salienta como traços psicológicos a sua simpatia e situa-a socialmente como procedente ‘de moi boa xente’. Denuncia a sua condição de borracha e aproveita para patentear o conflito lingüístico:

«A Viguesa, (...) é a mellor das que ten a Nonó, que son catro ou cinco; e se non tivese aquel arroallo e aquel botar por ela de madamita, podería estar ocupada noite e día, pois é <<das que camelan>>, (...). Pro cando lle peta de tere a simpatía pra alguén, resulta tan xeitosa, a máis belida, que ten que sere verdade o que dela dín, que disque é de moi boa xente (...) Ademáis din que lle gusta empinar o cobado, e non de copas, como ás finas, senón de morapio, que bebe moito e ponse moi perdidíña, que hastra disque se lle esterca o estómago, con licencia, e cheira coma nós os homes que andamos nise vezo (...) Pois a Viguesa chamáballe <<mi chulillo>>, porque decote fala en castelán, pro non coma fai a Cansentando (...) á Viguesa viaselle dabondo que era seu falar natural, que disque lle viña da sua nacenza en boa casa, que hastra se marmuraba que era filla dun coronel do Ferrol...» (pp. 81 - 83)

2.2.4. A Cansentado

Tam só no-la caracteriza pola sua profissom (‘costureira’), ridiculiza-a fortemente por falar castelhano e fai extensivo o seu menosprezo para todas a mulheres que falan ‘castrapo’ quando buscam ‘facérense as finas’:

«... pro non coma fai a Cansentado, que foi costureira en Paderne e botárase a falar castrapo, que foi o que escomenzou a perdela, e outras das casas de a peso que falan o castrapo cheio de jeadas pra facérense as finas e as madrileñas cos señoritos da vila...» (p. 83)

2.2.5. A Nonó

O retrato da Nonó constitui umha das caracterizaçons mais reais e vivas do texto. O narrador centra-se na descriçom física das suas pernas, na sua face (‘maltratada das vixigas’ e ‘con dous ou tres papos’), na sua afeição polo vinho e a bebida e pola sua

soberba. A sua voz ‘de homón’, voz ‘como un trono dos ceios’ também se pom de relevo. O uso de vocábulos próprios do registro vulgar (‘e que se foda o mundo’, ‘¡Fora de aquí, cabrós!’) e a sua extraordinária força física completam esta pintura:

«A Nonó estaba esbacalloada, coas pernas abertas, encol do braseiro e co pito no recanto da boca, coma decote; aquelas pernas grosas como eixos de carro, i a faciana maltratada das vixigas, de máis grandor que a dun cristiao calquera, por máis grosso que fose, aromatada, por embaixo do queixo, con dous ou tres papos, macios e peludos, que somellaban non sere da carne de ela... Tiña no braseiro un cazolo de viño a quecer, e cada tanto pegaba nil, arrollando coa mau toda aquela galdrallada que tiña por espeteira pra que lle non estorbese a visión, e metíalle longos grollos sen alentar. Dempóis de cada engolido arrotaba coma un crego e decía pra sí mesma, sen perder a seriedade: «¡Bó porveito, Nonó, que istes sexan os andacios que te maten e que se foda o mundo...», pois é muller de moita soberbia (...)

—«Deixa ao home tranquíu», dixo nestas a Nonó, soerguéndose e co aquela voce de homón que sacaba dos fondos do peito que tanto apuña ao sentila, pois coasi nunca falaba en voce alta. (...)

—“¡Fora de eiquí, cabrós!», berraba co aquela voce que era coma un trono dos ceios. Cómo serían os golpes que ferraba que cun deles que lle marróu escachóu a táboa da mesa...” (pp. 84-90)

2.2.6. A Costilleta

Tem relación directa com o narrador, com o que mantém relacións sexuais (‘e facía ben as cousas’); do ponto de vista do seu físico sabemos que nom é mui formosa e mais bem resulta delgada. A utilización de palabras caracterizadoras do registro vulgar (‘peneque do carano’) contribui a situá-la no cenário:

«... Eu tíñame ocupado bastantes veces co ela, pois anque non era moi goapa nen andaba moi comprida de carnes tiña fala de limpa e de facer ben as cousas, que por certo era verdade... Tíñame proposto moitas vegadas que fomos queridos pra non tere que pagar, pois coma vostede me enseña eiquí é costume que os queridos poidan quedárense de dormida os luns sen pagar ren (...).

—«¡Ai, meu rei», decíame a Costilleta, pegándome belisquiños nas coxas, «ti sí que és home pra sacarlle a barriga de mal ano a dez mulleres...! ¡Ven pra acá, gandulo! ¿Imos fazer as cochinasadas?»

—“«¿Qué fas tí, peneque do carano, ascaroso?», chiou a Costilleta, dirixíndose a Xanciño. ” (pp. 88- 90)

2.3. A Socorruto, a tola

O retrato da Socorruto é o mais completo e o que ocupa mais páxinas do texto; está elaborado com bastante detalle atendendo quer aos seus traços físicos quer aos seus traços psicológicos. O perfil social e as causas da súa loucura presentan-se com unha economía descritiva, mas com os elementos substanciais para que o lector receba unha información completa.

Do seu físico salienta-se a súa idade ('aínda nova'), a súa estatura e beleza, a súa pele fina e branca, os seus cabelos 'crechos e mouros', a súa voz 'modosiña' (por contraste ás churrianas). Falava sempre castelhana, idioma que nom se correspondería com os individuos pertencentes ás camadas populares —para o narrador o castelhana só o *poderiam falar* as classes altas, por isso considera tolice nom cumprir esta norma—. Di-se-nos que parecía unha senhorita pola súa indumentária, polos seus movementos e pola súa forma de sorrir; é bem acolhida pola gente de Áuria e comenta sucintamente em que consiste a súa tolice —a súa teima de querer ser mai de tantos fillos— assim como as circunstâncias que a provocaram ('un serranchín portugués, que a forzou sendo aínda unha cativa'); o narrador salienta a súa inadaptación a viver com unha familia e finda a súa descriçom pondo em destaque a súa valentia e força. O narrador volta a fazer referència ao castrapo, isto é, 'umha trapalhada de espanhol e galego' (por ex. '¿cando facemos el hijo?'):

« É unha muller aínda nova, ergueita, de boa estatura e goapa (...) Aparescera, fai uns anos (...) como aparescen ises tolos que nunca se sabe de onde veñen, cun neno de farrapos apreixado descontra o seio, facendo que lle daba de mamare. A Socorruto, cando chegou, tiña a pele fina e branca, os cabelos crechos e mouros, que en lugar de lle caír quedábanselle asortelados arredor da testa coma unha coroa. Tiña a voce modosiña e falaba sempre en castelán, como moitas vegadas adoitan as mulleres labregas cando perden o xuício. Somellaba unha señorita vilega, coas súas roupas tan ben axeitadas e co aquiles acougados movementos e aquel sorrir de dentes brancos e parellos (...) ¡Probe Socorruto! Algunha boa xente tentou de recollela, pro cando esto socedía, daba en esmorecere até vir doente da saúde do corpo e moi enrabexada do carácter, de modo que había que ceibala de novo... Entón voltaba pra o alprende aquil (...) porque, asegún decía, había de tere vinte fillos cada seu dun home e todos homes... Disque se puxera tola dende que a botara de perda un serranchín portugués, que a forzou sendo aínda unha cativa (...) Os mozancós de Auria facíámslle bulras agarimosas por aquela súa teima de querer ser nai de tantos fillos e preguntábámslle, falando tamén en castrapo:

— «Socorruto, ¿cando facemos el hijo?». I ela, sen deixar nunca de sorrir, achegábase ao da pregunta, e dempóis de cheirar nil un anaco, contestaba:

— «No puedo tener un hijo tuyo porque hueles mal. ¡Dispénsame!»

En troques, cando pasaba por ela un señorito, bó mozo e ben fardado, anque fose coa muller, fase pra il e decíalle con moito mimo:

— «¡Qué bien hueles! ¿Cuándo me haces el hijo?». (...)

Sabíase dabondo (...) que a Socorruto era moi forte e valente (...)» (pp. 132-134)

3. Dous perfis de mulher de *Xente ao lonxe*

3.1. O elenco de actores neste romance é amplo —som muitas *gentes ao lonxe*— situados uns na esfera do positivo e outros na esfera do negativo, entre esses dous extremos há «umha sociedade que dá riso» (p. 25). Os narradores e a narradora descrevem em várias páginas do texto o espaço social e psicológico dessas gentes que provocariam o riso e que estariam na dimensão dessas vidas a que se referiria A. Camus (p. 246):

«—... que si nos mantemos xuntos e moralmente unidos, coma nista ocasión, xa poden vir o alcalde, o gobernador, as beatas falsas, os xamoneiros da Ponte Vella, os tendeiros maragatos, a burguesía porca, os señoritos de camisa planchada e barriga valeira e todos os xendarmes do país...»

3.2. Se o número de personagens masculinas é amplo, nom o vai ser menor o número de figuras de mulher. As referências a umha mulher identificada ou às mulheres em sentido genérico som muito freqüentes. Ao apresentarmos *Xente ao lonxe* no apartado 1.2. mencionávamos as mulherinhas e as churrianas do bairro, mas ao lado destas surgem outras muitas mulheres através de todo o texto, como por exemplo (p. 77):

«As mulleres estaban a ollar, sin deixaren de falar polo baixo escoitando con moito aquél á señora Andrea; somellaban non entender ben o que esplicaba pois só respondían ‘vaia que ser’, ‘qué cousas ten a vida’, ‘non somos nada niste mundo’ / as cuais eran Paca a Coxa que nos fregaba o piso e íanos á praza; a Elisa do latoeiro da rúa San Miguel; Salvadora a Pampera, boa veciña, decote a se ofrecer, que se fora casada a Buenos Aires e voltara viuva sin fillos e sin un ollo, o esquerdo, que cobraba unha pensión da fábrica onde o perdera, moi suave das falas, sempre ben fardada (...) e máis a Carme do Campaneiro que fora buscar ao tío Dámaso á taberna do Narizán que a mamai non quería que me pai o vise ao volver da imprensa.»

Ou individualidades como a *Severa*, a mai do *Suso* da qual se fala em vários lugares do texto (pp. 41, 78–82, 83, etc.); a senhora *Cachona* (pp. 30-33) ‘botadora de cartas’; a senhora *Castora* (pp. 59-60), ‘moi correilleira e amiga de esplicar; a *Lucia do Quirino*, costureira de luxo, que a pesar de ser seu pai da adoraçom nocturna levava a bandeira do grémio dos canteiros (pp. 155-156 e 296); ou dona *Monserate*, sorrinte, pequena, peituda, pele como de nena nova ou boneca, maos nunca quedas, quer dizer trabalhadora, falas baixas, sem os berros das lerchas galegas, sempre a

sorrir, marginalizada polas outras mulheres (p. 157), etc.

Além disto, sabemos dos graves problemas das mulheres, da sua marginalizaçom, das muito precárias situaçons sanitárias existentes para parir e das enfermidades que colhiam as prostitutas, da sua vergonha e timidez para irem ao médico e da frialdade do trabalho dos homens-médicos (pp. 60-61):

«Pois co novo Hospital Modelo, ao pouco tempo, viñeran outros tres médicos novos, tamén só pra mulleres, e outros a estabelecérense pola súa conta, e as mulleres todas perdéranlles o medo porque se decataron que morrían menos de sobreparto, e as putas sanaban máis axiña das doenzas do seu oficio, que cando llas apegaban aos homes, chamábanlle galicosos, anque tamén se decía por aldraxe aínda que non se tivese o gálico; / que aínda que resultaba moi amolado deixárense andar furgándolles nas partes, espernancadas naquíl sillón de ferro pintado, meténdolle aquíles ferros tan fríos.../Anque decíase tamén, que ofacían moi indiferentes, atal si estivesen a remexer nun caixón de ferramenta; que axiña se correrá que o facían eisí nin tan xiquera por seren decentes, sinón porque non lles importaba ren, pensando noutra cousa, namentres remexían nelas, asubiando como si non tivesen alí unha moza encoira e de boas carnes...»

Mesmo podemos conhecer as condiçons de vida da mulher-esposa, concebida como um ser destinado só a parir e ao trabalho na casa; para o marido a mulher ficava reduzida, na prática, a um objecto para usar (*quen usa delas ...*) (pp. 98-99):

«—Que lle ten xenreira aos nenos (como si non fosen seus, como si a muller os tivese de contrabando, que...)/— ‘A miña casa está sempre abourada de berros, cheirando á caca e aos mexos dos fillos. Decote hai un de renovo, que xa me somella ser o mesmo repetido, e van seis, sin contar con que á miña muller véñenlle os embarazos histéricos, que me acaban coa valeriana e co bromuro da botica, un par de libras por cada fillo. Papa ela máis en cinco meses que todo o censo provincial. Será un miragre que algún no saia parvo. /—Non os fagas./ —¡Olla, conque sae íste...! ¡Quen usa de elas pensando na paternidade? /—A verdade é que hai mulleres que saen paridoras, que non fan máis que parir e preñar, preñar e parir, como si as preñase o vento, atal as égoas mitolóxicas...»

3.3. Porém sobre todos esses perfis de mulher há duas, a nosso ver, que dominam a história e ocupam um lugar relevante na trama. Som dous claros exemplos de mulheres que se rebelam (e até podem vencer circunstancialmente) contra dous poderes básicos da sociedade patriarcal: a Justiça e a Igreja. Trata-se da senhora *Andrea* e da irmã *Evanxelina*, ambas as duas identificadas com um nome e que ocupam bastantes páginas do texto. A senhora *Andrea*, mulher enigmática, misteriosa

9 Esta afirmaçom nossa estaria em contra do parecer do Prof. Carvalho Calero. Ver . Carballo Calero, R. (1963), *Historia da literatura galega contemporánea*, Ed. Galaxia. Citamos pola 2ª ed. (1975) em p. 718 diz : «Endebén, é curioso que este puntual notario da realidade inclúa na novela que estamos esaminando unha historia completamente folletinesca, a historia da señora Andrea.»

e curiosa (p. 42), está longe de ser umha personagem de folhetim⁹ —entendemos mais bem que acontece todo o contrário— e a *Evanxelina*, narradora-epistolar ao mesmo tempo, é um claríssimo exemplo de mulher que reivindica os direitos das mulheres e actua como líder do movimento obreiro. Ambas as duas som personagens redondas, falam em 1^a pessoa, som possuidoras de umha voz autónoma e oferecem umha caracterização bastante elaborada. Aparecem identificadas com um nome e os narradores dedicam-lhes bastantes páginas do texto. Estas duas personagens de mulher som as destinadas a abrir e a fechar a narração.

A irmã *Evanxelina* encerra o texto através de umha carta dirigida a umha mulher-mestra-amiga (pp. 316-322), na qual se fala da colaboração da senhora *Andrea* com a família do *Suso* e se nos informa sobre o final da história. Nessa carta sintetiza-se o seu posicionamento a respeito dos homens, os seus ideais de liberdade, a sua fé revolucionária e a sua firmeza para defender a sua independência (p. 318):

« Despois do Elixio e de todo o que pasou, a vella teima de non contar cos homes pra miña vida de muller (teima que ti tan ben coneces), afiunzouse novamente, e ainda máis agora que me quero ceibe pra outras cousas. »

3.3.1. A senhora *Andrea* fica retratada com umha série de traços que fam referência às suas profissões (estampeira, rosareira, costureira, palilheira e parteira), estado civil (casada duas vezes) e ao aspecto físico (pp. 27-28):

« (...) a señora Andrea (que fora estampeira e rosareira pola parte do segundo home, e tamén garda roupa branca de embozo, por encargo, e sabía de escapularios de seda e fío de ouro, que menos coser, broslar e ciñar todo o resto adprendéran do seu segundo home; anos despois, botara mormente sona de parteira(...)/cabelo tamén branco, que non lle casaba coa faciana nin eran anos pra tanto, que llo ouviamos á miña aboa que por algo o sabería... »

Outros traços caracterizadores som a sua procedência dos portugueses da raia seca pola parte de Chaves (lembremos que utilizava o substantivo ‘coisa’ em lugar de ‘cousa’, p. 212) e o facto de ter fugido para casar ou arrimar-se com um criado, quando contava menos de trinta anos e levando dinheiro, facto que nunca acontecera antes com umha mulher —*só o faziam os homens*_que fugiam com as mulheres—. Conta-se-nos a vida que fai em Oimbra, as suas relações com homens quase raparigos e pom-se em destaque a sua singular ‘doença’ (pp. 40-41):

« (...) sinón que lle gorentaban os mozos, coasi raparigos, que desque os pillaba non lles daba repouso, até deixalos chuchados como de meiga, que algún morrera das resultas, que xa era moito argallar, / que se dixo que, máis que vezo, padecía unha doença que lle chaman lumeterino, que pega nalgunhas mulleres e non se ven fartas de home ».

Após estes anos, mora em Áuria onde leva umha vida ‘modosa’ (p. 41):

«Quén o diría agora, con aquel cabelo branco, tan modosa e principal, detrás das bimbineas arandeadas, no peitoril da fiestriña con arrecendo a herbaluisa, dándolle ás agullas ou aos alicates; / que a miña nai decía que non podían ser tales faladurías, e a Evanxelina que non lle vía ren de particular que cada quen fixese a súa vida...»

Informa-se-nos, sempre nesse ambiente de mistério, de que só se podiam documentar os factos desde que chegara com um titiriteiro e começara a coser polas casas. Do que están certos os narradores é do seu aspecto de mulher principal e de falar 'naquela fala propia dos forasteiros' que, ao parecer, nom era o francês (p. 57). As suas dotes de parteira convertem-na em famosa na cidade (p. 58), em que nengumha das duas com estudos podiam comparar-se com ela (p. 68), e por isso assiste em qualidade de parteira a mai do Suso (pp. 76-82).

Após um silêncio, reaparece na Parte Segunda, Cap. V (pp. 210-211) quando tem que fazer-lhe o aborto à *Nemesia a Cebola*, 'do barrendeiro', prenhada por *Manolito Boente*, filho da máxima autoridade judicial de Auria (conhecido por presidir <um tribunal de injustiça> pois era 'moi cabrón cos presos dos gremios') que como tantos outros senhoritos também se aproveitara sexualmente de umha mulher jovem e logo a abandonara (pp. 212-213):

«... fillo de don Miguel Pérez Boente, daquela presidente da Audiencia de A., pequeneiro, con chistera e aquela barbiña (e moi cabrón cos presos dos gremios, decían...)/ O Manolito que chegara, por unha semán de Madrid, onde andaba ás oposicións pra xuez, apadriñado por Nugallá, que era como si xa as tivese no papo, aporveitárase da rapaza, feia, desaxeitada do corpo, aínda algo chepudiña, os ollos espaventados e belidos, eso sí; / e de seguida liscárase, como tantos daqueles señoritos que pasaban por enriba das rapazas do pobo como si foran égoas de aluguer sin pago, e despois 'si-te-he-visto-no-me-acuerdo'»

A actuação calculada e fria da senhora *Andrea* durante a entrevista solicitada por *Manolito Boente*, ocupa um lugar primordial na história e constitui umha boa prova de como umha mulher com experiência, inteligente e solidária é capaz de vencer um dos poderes básicos da sociedade patriarcal, a Justiça, que ditava sentenças injustas contra os trabalhadores. Umha sentença judicial vai ser mudada pola intervençom da senhora *Andrea*, quem com anterioridade à celebraçom do júizo figera assinar um documento ao futuro juiz nestes termos (p. 218):

«Declaro pola presente que me responsabilizo polo tratamento e a intervención que sexan necesarios pra provocar un aborto na persoa de Nemesia Pereiro Vázquez, natural de San Cibrao de Viñas, de dezasete anos de idade, solteira, analfabeta, inducida polo abaixo firmante á realización de prácticas sexuales en estado de previa i evidente virxitude, das que resultou o embarazo aludido»

A senhora *Andrea* desaparece do texto mais umha vez e achamo-la na Parte

Terceira, Cap. V (p. 267 ss.), onde se nos oferece umha imagem nova desta mulher no que diz respeito à sua indumentária, ao seu modo de falar e comportar-se, e também se nos esclarecem as ‘misteriosas ausências’. Ao tempo que se descobre a identidade real (‘viña resultar agora unha dama’) também se justifica e mesmo se aprova a sua incontinência erótica assim como a sua ‘predisposición ou resinación ao erotismo ceibe ou ao adulterio programado’ (p. 274):

«... a señora Andrea, de orixe espampanantemente incónito, acusada con razón ou sin ela (no seu homaxe penso que con ela), de ceda incontinencia erótica (o ‘lumeterino’ [...]); falsa vella ou falsa revellida, moinante ventureira, aquerenciada en A., practicando, coa mesma propiedade, a costura en banco, os broslados de freira, os partos difíciles e os abortos como casos de concencia autorizados por unha dialéctica persoal, viña resultar agora unha dama culta, cunha cultura de damas doutro tempo e doutros países, insoparábel do seu ‘ser’ de damas á par da súa beleza, das súas alfaias, do tinte dos seus cabelos, das citas en línguas mortas e da predisposición ou resinación ao erotismo ceibe ou ao adulterio programado...»

A actuaçom da senhora *Andrea* nas últimas páginas do texto constitui um modelo claro de rebeliom das personagens humildes mas dotadas de extraordinárias virtudes; esta mulher sabe por umha parte defender o ‘probe Aser Rodríguez’, um exemplo do que é a boa gente, um dos melhores homens do mundo, e, por outra consegue umha vitória sobre os representantes da Justiça, fortemente questionados e criticados em várias páginas do texto como (p. 265):

«Non habrá cartos pra apelar, e aunque os houbese ninguén se atrevería, coa Audiencia Territorial hoxe en mans dos piores reaccionarios que teñen pasado por aquil tobo de pancistas.»

Pola leitura dos fragmentos seleccionados entendemos que ficou bem patenteiado que personagem de mulher —humilde, inteligente, bondadosa, solidária, livre, e que se rebela contra os poderes da Igreja e a Justiça— é digna de admiraçom polos narradores (e polo autor E.-B.-A.?).

3.3.2. A descriçom da *Evanxelina* é um processo gradual, está realizada por vários narradores através do discurso directo e de actos e reacçoms, como passamos a ver. A primeira vez que se cita a *Evanxelina* no texto (p. 33) o *Suso*, um dos narradores, utiliza o possessivo ‘minha’ no sintagma ‘a miña irmá Evanxelina’. Páginas mais adiante (por motivo de umha conversa em que se fala sobre o facto de algunhas mulheres nom se verem ‘fartas de home’) há traços de umha personagem de mulher com ideias e critérios pessoais e que se rebela quando a fam calar (p. 41):

10 A palavra ‘carrallou’ nom a registamos em dicionários galegos como o de Isaac Alonso Estravis; a voz ‘virouteira’ de muito uso no português teria o significado de ‘que gira’, poderíamos interpretá-la com o sentido de volúvel, inestável. Cfr. Corominas, J - Pascual, J.A. (1983), *Diccionario Crítico Etimológico Castellano Hispánico*, Tomo V, Ed. Gredos, p. 825.

«que a miña nai decía que non podían ser tales faladurías, e a Evanxelina que non lle vía ren de particular que cada quen fixese a súa vida, ‘cala ti, soleta...’, ‘non me da a gaña’...»

Nom volta a falar-se dela até o Cap. III dessa mesma Parte Primeira a raíz da morte durante um parto de um filho da mai do Suso. A *Evanxelina* irrompe com grande força ('bate as portas', 'berróulle á señora Andrea') e minimiza o facto de parir. O narrador concretiza-a com dous vocábulos que fam referéncia à sua aparéncia de marimacho e ao seu carácter inestável ('carrallou' e 'virouteira')¹⁰. Trás esta aparéncia está a figura de umha mulher possuidora destas virtudes: bondade, solidariedade e carinho com a sua família (o facto de cuidar de sua mai e de seu irmao) e capacidade de trabalho (pp. 80-81):

«Conque chegou a Evanxelina moi amorroada e batendo as portas, e berróulle á señora Andrea que estaba coa mamai, ‘Qué, acabóuse a pándiga? Tanto misterio pra parir, nin que non poidéramos parir e malparir todas as mulleres diste mundo’. / Daquela a miña irmá aparentaba un pouco carrallóu e virouteira. (...) A Evanxelina sonóume, arrincándome a nariz coma decote (...) A mamái estaba branca de todo. A Evanxelina púxolle a man na fronte, eu tamén. (...) / Saín; a Evanxelina estaba coa barreña na iaba a pelar patacas...’»

A sua caracterizaçom prossegue na voz do *Suso* nas páginas seguintes com palavras seleccionadas para pôr de relevo o seu ofício de costureira (p. 86) e o seu parecido com os homens: «E si viña outra irmá e resultaba tan *maroutallo* como a Evanxelina?[o sublinhado é nosso] (p. 83); «nalgunhas cousas aínda somellaba máis home do que eu» (p. 85).

O Cap. VII da Parte Primeira (pp. 113-129) está dedicado praticamente todo ele à caracterizaçom da personagem. Gosta de comer e de beber e dos seus traços físicos di-se-nos que nom era feia, mas si algo 'túzara', de cabelo loiro, algo rizo, com brilho claro, mais alta do que a sua mai, de pernas bem formadas, olhos entre escuros verdes, celhas mouras, o caminhar forte, as suas maos longas com dedos afusados, fala algo rouca (intencionadamente) e contava com muitas amigas. Botam-na das Carmelitas e desde muito jovem aponta-se na Juventude Socialista. Na sua casa cose e fai vestidos para outras mulheres, insiste-se em que é 'algo vorouteira' (antes o narrador dixerá 'virouteira'), nom quer mandar nem ser mandada e responde com força perante qualquer intento de acosso sexual; enfim, nom era feia, mas sobretudo resulta ser umha mulher independente e com umha forte personalidade, que contrasta com o tipo de mulher da época:

«Chegou a Evanxelina repinicando a bolsa da costura collida polos cordóns. Como decote, sin decir ren, sin ollar pra min, atal si andivese nunha casa valeira, arranxóu a moito bulir unha merendeta de pan e chourizo, e púxose a comela, pegando grolas á botella que, sin ser de máis, gostáballe de abondo; / (...) Que feia non era a miña irmá, nin moito menos, senón aquilo modo otoutiñado, algo

túzaro, ás veces até carallóu, que lle descompuña o ser do conxunto, que non sei a quén saía (...)/Tiña o cabelo dun loiro, indo pra rizo, máis non crecho de todo, que as loiras moi crechas somellan ovellas, senón máis benreducio, enbandas folgadas, cun brillo de mel, máis craro aínda de noite; / (...) Máis outa que a mamá, con pernas cheias pro lanzáis, sin ósos grandes nos xoellos (...)/Que a Evanxelina tiña os ollos entre escuros verdellos, racheados de amarelo (...)/cellas mestas, perfebas longas, mouras de todo; ben entrada do van, o camiñar forte, mais bimbreadiño de seu, (...) / Que a miña irmá tiña as mans longas, esguías, cos dedos afusados, total pra o que facía con elas; as falas algo roucas porque lle daba a gaña de falar eisí, que cando falaba tal como era de seu, era o millor que tiña(...)/Que era o que decía o Elixio, que xa de pequecho langreaba por ela, coido: A Evanxelina non quer mandar nin ser mandada; deixarásese mandar algún día por alguén, pro será cando lle pete (...)/Xa de catorce se lle notaban moito, que disque o Pega, que era un sinvergoña, quíxolle ir ás apalpadeiras no escuro do calexón de San Pedro, e guindárao dun arrempuxón, que decote foi moi destemida.»

A personagem reaparece no Cap. III da Parte Segunda (p. 191) onde se nos informa sobre as suas leituras e o seu saber com um paradigma lexical relacionado com o espaço social, quer dizer a história dos movimentos sociais das primeiras décadas de XX («manifesto internacional, solidaridade (...) Central del Partido, Pablo Iglesias, boicót, esquiro, sabotaje, represión...»). Páginas adiante (p. 206) vemos aparecer *Evanxelina* convertida já em oficiala de costura e metida em tarefas e actividades que, para o narrador, eram mais próprias dos homens (pp. 205-206):

«Porque a min somellábame que, xa ao principio, a miña nai facía todo o que podía por tornar á Evanxelina de que se metese con tanto empeño naquiles traballos dos homes que cada vez os collía máis a peito; e como as reunións eran os sábados, facíalle raspiñar o cu das potas cun coitelo vello e fregar o piso da cociña con carqueixa e clorú, — ‘¿qué, coida que vou estar de fregona toda a vida?’; /até que un día prantóulle todo sin dar explicación, e dende aquela estivo con nós os homes dende o comén (...)/ Certamentes, e cada paso máis, a miña irmá somellaba atopar nisas angueiras o seu verdadeiro ser; falaba á par dos homes, disputaba con iles...»

No Cap. VI da Parte Segunda prossegue a caracterizaçom, observamos a activa participaçom e nível de decisom da *Evanxelina*, «niste corral de vacas gobernado polo clero, os caciques e os tendeiros, ateigado de hipócritas medrosos ou de cómplices» (p. 227); as dotes de oradora da filha da Severa e do Aser ficam em destaque assim como os seus ataques à Igreja ('a clerigalla') e aos poderes fácticos ('as autoridades') e fica sem lugar a dúvidas quem som para esta personagem as 'verdadeiras clases ilustradas' (pp. 246-247):

«— Xuntámonos eiquí, compañeiros, amigos e veciños, pra considerarmos o

caso dos compañeiros labregos de Cea e Ursaira. Xa sabendes o que pasou o domingo e temos que adiantarnos ao que terá que pasar. Cando a clerigalla e as autoridades se axuntan e poñen de acordo, non será pra favorecer ao pobo... Pois que sepan uns e outros que os labregos de Cea e de Ursaira, non están sós, que o proletariado e as verdadeiras crases ilustradas da cidade están con iles e fan con iles causa común pra que o despoxo non se leve a termo e se respete a vontade dos veciños, pra o caso dos feligreses. Teñen dereito a defender o que é seu, e terán a nosa axuda...»

A narradora aproveita umha conversa com o Suso para expor as suas ideas decerto muito modernas sobre a maternidade e as relacións com um homem, em que reconhece que ‘nom nasceu para contentar a nengum homem’. Este posicionamento bate frontalmente com as ideas da época (pp. 272-273):

«— Eu non podo ter un fillo dise... Eu non quero ter fillos de ninguén e menos dise noxo, dise meio home... (...) /— Unha chega a isas couss; e o que é pior, sin convinción... Entón unha descobre, non ‘que consentiu’ ou ‘que foi enganada’, sinón que se mentiu, que se treicionou a sí mesma. Eu non nascín pra contentar aos homes. Pro aínda que eisí fose, darse a un home porque che gusta, porque o ademiras, porque o queres... o feito en sí pouca cousa é (...) / Ten que entender [a senhora Andrea] que isto non é un episodio ‘aldeán’; dunha rapariga que non quer ter un fillo por medo ao que diga a xente (...) Eu non quero, NON PODO, ter ise fillo; non sei xiquera si por ser fillo de tal pai, sinón sinxelamente por ser fillo, un fillo.»

Com o decorrer do tempo contemplamos os seus éxitos quer na sua profissom quer em aspectos relacionados com as suas qualidades intelectuais (activa e muito inteligente). E para complementar esta caracterizaçom, nomeadamente os seus traços de rebelde e inadaptaçom, pom-se em destaque sua indumentária, quando concorre à manifestaçom do 1º de maio com umha saia que ainda nom tinham a ousadia de levar ‘as senhoritas’ (p. 297):

« levaba un airoso vestido de satín froledo, o escote baixo e a saia ‘pexada’, tan estreita e de tanta moda que aínda non se estiveran a levala as señoritas...»

A narradora-epistolar (após insistir nos seus ataques contra as monjas, nos seus triunfos como costureira, nos seus éxitos no partido e narrar a situaçom em que se acham o protagonista e duas personagens importantes do texto —seu pai e sua mai—) ultima a sua auto-caracterizaçom nas últimas páginas explicando o significado da palabra ‘amor’ que nom é outra cousa que a soledade escolhida, a liberdade de servir aos demais (pp. 316-322):

«En A., e naqueles primeiros tempos, si me chegan a pillar, houbéranme encacifado entre as ‘arrepentidas’ das Adoratrices. Figúrate, eu entre o fato de parvas e tolas que son aquelas probes rapazas, e as monxas inorantes que as

botan aínda máis parvas do que entran... Sin contar conque houbese tido alí o neno, e hoxe estaría na Inclusa (...)/Adeprendín que 'iso' que se chama amor , isa verba entre valeira e decote provisional, pode, noustante, traguernos dispóis o maravilloso descubrimento da soedade, pro tampouco a soedade resinada, senón a soedade escollida, que á a inteira libertade de servir aos demais.»

As virtudes assinaladas para a senhora *Andrea* quase som repetidas e iteradas nos parágrafos do texto destinados a analizar o caso da *Evanxelina*. Para os narradores (e também para E.B.-A.?) os traços físicos e psicológicos dignos de admirar numha mulher seriam : nom feia, loira, activa, inteligente, muito trabalhadora , de indumentária moderna e atrevida, de ideias liberais, crítica com as monjas e a Igreja, que se rebela contra o poder judicial, nom quer mandar nem ser mandada, culta e leitora de livros e cuja máxima aspiraçom reside na liberdade de servir aos demais...

A modo de sugestons

1.- Essa preferência polas 'mulheres da vida', as prostitutas, explicamo-la polo facto de tratar-se de seres marginalizados pola sociedade. Esta admiraçom polos outros marginais —como também o era o escritor que mesmo se revelava ante a situaçom de que à sua morada de Buenos Aires nom quigessem ir os homens (como nos tem manifestado Isaac Diaz Pardo)— é, por outra parte, muito comum na literatura.

2.- A homosexualidade do escritor e as vivências sexuais dos homens, muitas vezes é parecida à das prostitutas, por exemplo a coincidência de terem os contactos nos bares, nas tabernas. As prostitutas e homossexuais buscavam os contactos sexuais com outros homens, também desconhecidos, na noite.

3.- O sintagma 'mulheres da vida', expressom habitual também em Portugal e no Brasil, no fundo parece-nos que nom tem nengunha conotaçom negativa ou pejorativa. Significa, na verdade, umha mulher que conhece a VIDA, som este tipo de mulher quem vive a vida 'verdadeira', 'real', 'auténtica' em contraposiçom às 'mulheres da morte', as hipócritas, as fingidoras, as das aparências, as cursis. Estas mulheres reais, autênticas som , por conseqüência, personagens redondas, por oposiçom às 'mulheres da morte', personagens planas. O narrador entende que som mulheres como as outras:

«A min isto soméllame unha salvaxada. O outro día falando disto coa miña aboa (...) díxome que non, que eran 'mulleres da vida' i eu contestéille si quería millor que fosen mulleres da morte...»Xente ao lonxe (p. 160).

4.- Nom deve ser casual que nas duas obras se fagam referências constantes às costureiras (n'*A esmorga* como um ofício que caracteriza e em *Xente ao lonxe* como profissom). A mulher-costureira é um trabalho típico da mulher na sociedade galega e mesmo supom um certo poder da mulher que lhe permite, por exemplo a *Evangelina*,

viver independente. Até o ano 1920 o único ofício ‘decente’ que podia ter umha mulher era o de costureira, apartir deste ano as mulheres começam a estudar carreiras como magistério.

5.- O escritor denuncia e ataca dous poderes básicos da sociedade patriarcal: a Justiça e a Igreja. Estes poderes só vam poder ser vencidos polos grandes conhecimentos de umha mulher (conhecimentos adquiridos justamente por ser umha ‘mulher da vida’)



**IDENTIDADES:
A CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO SIMBÓLICO EM TRÊS
DISCURSOS (DO) FEMININO**

FRANCISCO SALINAS PORTUGAL
Universidade da Corunha

1. Introdução

Falar em discursos poéticos com a marca sexual como índice de (re)conhecimento significa, além do mais, pôr o tema em termos de identidade, pôr o tema em termos da relação do eu com o universo (a consciência de si e do mundo que diria Heidegger), da relação do eu consigo próprio; perguntar-se, em definitivo, *que* significo eu, ou *como* significo.

É, portanto, a questão da identidade aquilo sobre o que se interroga e sobre o que somos interrogados. O texto que se afirma como feminino ou masculino é um texto que pretende por cima de todo e antes de todo mostrar a sua essência, mostrar aquilo que o significa por inclusom (inclusom num macrotexto que tem como factor comum a marca sexual) e aquilo que o significa por exclusom (por exclusom de um macrotexto/outro definido pelo seu oposto também sexual). Portanto, a questão da identidade põe o problema do contínuo confronto do ser com a alteridade; o confronto que gera a angústia do indivíduo e se institui em fonte de criação artística, resultando daí a explicação órfica do mundo como nos ensina Mallarmé, e na sua esteira o simbolismo de que a poesia contemporânea é debedora.

Ora bem, estas considerações prévias à nossa exposição têm por objectivo situar, também nessa oposição (que é ambivalência), a perspectiva do crítico, quer dizer, como produtor de textos não podemos excluir a nossa relação, a nossa tensão dialéctica dessa (aparente) contraposição radical.

Situados na perspectiva que aqui nos convoca (mulher e cultura) aceitamos estabelecer como eixo vertebrador do nosso discurso a oposição da nossa outredade (somos mesmos, mas somos o OUTRO para um texto que (se) di feminino) com a

mesmidade (o MESMO para o texto é o nosso outro) que o discurso analisado fecha no seu espaço da palavra. Porque o que acontece no nosso exterior entre o *eu* e o *outro* fora de mim, tem o seu correlato no que acontece no nosso interior entre o *eu* e o *mim*, ou o *eu* e o *outro* dentro de mim¹.

Quer isto dizer que, pelo menos no que a nós respeita, encarar tres discursos poéticos femininos sob esta perspectiva significa aceitar como premissa da análise que a nossa será umha relação problemática, por quanto é a radical cisom dos sexos — metáfora dumha primeira cisom do sujeito e o objecto, do eu e o mundo, de que a diferenciação sexual se erige em arquétipo—, que guie o nosso reconhecimento, o nosso reconhecimento no texto e o nosso reconhecimento no texto com a instância doadora do discurso. En definitivo será a abordagem da identidade do discurso analisado, e a nossa própria identidade posta em questão por esses mesmos discursos, o centro da nossa reflexão e o foco da nossa proposta de leitura, constituindo-se em problema fulcral do acto poético entendido como (re)velação e criação.

2. Corpus e Metodologia

Assi brevemente clarificada a nossa posição aqui, cremos que pode ser feito o nosso estudo analisando a relação do EU que se manifesta no texto com o OUTRO (presença ou ausência nesse mesmo texto), mas essa abordagem deverá ser feita no plano do simbólico, pois é no plano do simbólico como apreendemos a nossa imagem e a imagem do mundo, que é a imagem do mundo dos outros, e tentaremos ver também como se cria um espaço para esse EU (o nosso OUTRO); como se delimita, como é balizado, estabelecendo, no plano do imaginário, um território próprio onde o EU se pode afirmar. E para facê-lo escolhemos tres autoras, tres poetisas moi diferentes em termos estritamente literários e que do ponto de vista da nossa história da literatura ocupam momentos cronologicamente diferentes: Luz Pozo Garza, M^a Xosé Queizán e Pilar Pallarés que, sem pretensões de exaustividade, queremos converter em proposta de leitura e de debate².

3. A perversidade subtil do EU

Luz Pozo estabelece ao longo do discurso do seu *Códice Calixtino* umha progressiva afirmação, nom exenta de ambigüidade, ou melhor ambivalência, do EU (o feminino) através dumha eliminação também progressiva do OUTRO (o masculino).

1 Vide Edward Lopes, *Discurso, Texto e Significação (uma teoria do interpretante)*, 1978, Edt. Cultrix, São Paulo

2 As obras objecto da análise som: Luz Pozo Garza, *Códice Calixtino*, 1986 Edt. Sotelo Blanco, Barcelona. Maria Xosé Queizán, *Metáfora da Metáfora*, 1991 Espiral Maior, Noia. Pilar Pallarés, *Sétima Soidade*, 1984, Col. Esquio, Ferrol.

Umha reordenação em termos cronotópicos desta relação leva-nos a estabelecer como possível leitura diferentes momentos nesta espécie de ritual -em que o livro, o códice, como metáfora das metáforas, ritual por excelência nunha cultura que tem num livro a sua essência e explicação, em que o livro, dizemos, se institui como espazo fechado e labirintico.

Num primeiro momento deste processo o EU situa o masculino na distância (como se pode observar no poema “Baixo a chuva en Oxford”), distância espacial (Oxford), distância temporal (uso de tempos do passado), mas tamén distância que se estabelece através da idealização do OUTRO (O masculino) e que a image do anjo exemplifica (“un loiro rapaz nórdico / pés blanquísimos núos / tocaba unha Invención de Bach cifrada / en diálogo en verdade en decisión de Paz”); distanciamento que de forma mais subtil se apresenta no poema dedicado a Rimbaud (o TI é substituído por um EL que novamente é definido em termos de distância espacial e temporal: “príncipe perdido”, “na estación dos anxos”). Portanto o masculino afastou-se através de procedimentos de aparente clave positiva, iniciando assi un perverso processo de eliminação do masculino baixo unha feitura aparentemente amável e topicamente feminina.

Esse distanciamento do masculino permite o Eu demorar-se nas pequenas cousas que povoam o seu espaço, familiarizar-se com elas, construir um mundo próprio: camélias, colunas, salgueiros, fontes, cúpulas, seda altar... um espaço sacralizado e certamente ritualizado que tem em Compostela o seu referente privilegiado (*vide* “Chovía en Compostela”)

O seguinte passo é a cousificação do Outro; cousificação que observamos no mesmo poema antes mencionado quando converte esse outro nunha “forma de Picasso” (a sugestom cubista em relação co que estamos a dizer, nom precisa de ser sublinhada).

Mas esta cousificação, como estádio necessário no processo de eliminação do Outro vê-se mais clara, na nossa perspectiva, no poema “Agora contemplamos a mar de Vigo”. Con efeito, enquanto o EU (o feminino) age (amar como energia criadora), o Outro, o TI (masculino) fica imóvel, passivo (“ti agardabas”) para acabar por se fechar nun códice, na palavra poética; aparentemente o EU participa nesse fechamento (“e pechamos nun códice as derradeiras páxinas/ do amor”), mas, versos despois, o EU volta-se a afirmar no sossego para além da morte, enquanto o Ti nem se menciona³; o outro, como objecto, integra-se no espaço feminino, no espaço dominado pola mulher:

*«Vemos caer a noite nun equilibrio ingrávigo
e escoitamos a última sinfonía do crepúsculo nas avenidas
interiores dun xardín en penumbra»*

3 Repare-se, aliás, que este texto foi situado como «Limiar», o que permitiría outras reflexons que, por enquanto, renunciamos a fazer.

Aliás, simultaneamente a esta cousificação, afirma-se um espaço que podemos caracterizar de feminino (ou feminizado) através da isotopia do fechamento, das sugestões matriciais, das imagens da intimidade; um espaço edénico, “xardín interior onde se sobrevive”e, portanto, onde o EU se reencontra consigo próprio.

O terceiro momento que assinalámos é, em profunda lógica, o da desapareição definitiva do OUTRO, que tem na morte a sua radical manifestação: “mais non estabas ti...” (do poema “Chovia en Compostela”); a incomunicação é, portanto, o resultado deste processo. Frente à isotopia da morte e da saudade, desenha-se umha outra, a da voluptuosidade da natureza, do cosmos; desta maneira a ausência obriga a unha afirmação do espaço onde o EU se reconhece.

Porém como o OUTRO, ou quando menos a sua image é necessária para estabelecer a identidade do EU, esse outro aparece como nostalgia, e portanto será a memória, “memoria do amor/ na liña transitoria doutras vidas”, a encarregada de recuperá-lo, introduzindo-o na história (o código como signo e metáfora da memória parece evidente); veja-se, a este respeito, o papel da reminiscência no poema “Volver a Lugo cando sosega o tempo”.

4. O espaço do (re)conhecimento

Na necessidade de balizar um espaço próprio (o espaço como categoria do conhecimento), de conquistar um território de seu, leva Luz Pozo a valorizar alguns dos rasgos desse “lugar” físico e poético do discurso, assi o labirinto e a feminização do espaço.

A feminização consegue-se, fundamentalmente, já o dixemos, através da valorização dos elementos que conotam o curvo, o redondo, o amniótico, o claustro... como podemos ver em exemplos deste teor:

- “avenidas interiores dun xardin en penumbras”
- “silencio curvado nunha praza deserta e antiga”
- “sombas límpidas dunha existencia dificilmente clausurada”
- “lenzos interiores dunha estancia perdida”
- “agora rcorde unha praza valeira”
- “na historia pechada pode escribirse o tempo”
- “pechado firmamento branco e negro”
- “un recinto pechado onde se impón a morte”

E neste espaço interior e fechado o EU reconhece-se, encontra a sua identidade, como se ve no poema “Non se sabia”.

Polo que respeita ao labirinto (associado a ideia de caminho, e portanto de procura: “Andar sempre á procura”, di a poeta), diríamos que organiza a viaxe do eu ao interior de si próprio, porque o labirinto deve permitir ao mesmo tempo o acceso

ao centro (com toda a carga simbólica de que é portador) impendendo-o a quem nom está qualificado para fazê-lo. Isso permite que o labirinto seja confusom para o nom iniciado, mas caminho seguro para quem tem que encontrar o que garda no seu centro, isso explica que os outros nada saibam, mas que “ela xa sabía / por onde camiñar cando tornara a néboa/ cando viñan as sombras insidiosas/ a pechar unha porta”.

Aliás, a mesma fragmentaçom do texto poético nom é senom signo e metáfora desse labirinto. O simbolismo deste espaço aparece sugerido en imaxes como estas:

«*Foron ruas escuras como bosques de cedros / que non volven*»

“Os camiños que me levan a Santiago / acordan potestades e longas curvaturas / no legado de amor que me traspasa / nunha praza en silencio”(os camiños como dédalo a percorrer, a praça como centro por onde passa o *Axis Mundi*) —um espaço físico assi configurado que nos remete para a sua dimensom inconsciente, como moi bem nos ensina Bachelar⁴—.

Estes dous elementos som, ao que nos parece, esenciais para perceber a maneira em como o EU lírico se reconece na sua especificidade como feminino e assi, umha vez conquistada a identidade poder estabelecer umha relação de igual com o OUTRO, ou, para sermos exactos, dizer coa autora no Limiar, e repetido no poema “Primeira memoria”: “Mais a luz vai conmigo”; umha luz que permita “andar sempre á procura / do reino que se agacha no horizonte / lonxano e dubidoso”

5. A transparência simbólica do discurso de M.X. Queizán

Metáfora da Metáfora, a entrega poética de M. Xosé Queizán que escolhemos como base da nossa leitura, mostra, na transparência simbólica do seu discurso, elementos aliciantes para a análise.

O problema fulcral que apresenta a autora é, como no caso anterior, o da identidade, agora claramente enunciada como a identidade do feminino ou a identidade de un eu/nós que assume o seu sexo com vigorosa, dolorosa e virulenta insistência, “penélopes do símbolos”que teñen “o poder da creación”.

Ora bem, a identidade define-se através de um ser e um estar, sendo o ser o especificamente feminino e o estar um domínio do espaço, portanto ser e estar som um só (ser é umha maneira de estar e estar é umha maneira de ser). Com efeito, repare-se nestes versos:

«*Quen son?/ Teño a identidade no teu ventre*» (p. 19)

Desta maneira, a voz lírica pon o problema fulcral, “quen son”, e assinala em

4 Bachelar, G., *La terre et les Rêveries du repos*, 1971, J. Corti, Paris.

que consiste, ou onde procurar, essa identidade: num estar («teño a identidade no teu ventre»)

Assi posto o problema, a identidade deve-se encontrar através da relação do eu com o outro, porém a voz lírica identifica num jogo especular, o eu com o outro, o outro com o mesmo («es a miña metáfora»). Sendo, pois, iguais, idênticos, intermutáveis o eu e o outro, renuncia-se à alteridade —numha espécie de paradoxo que só a escrita poética poderá resolver—, como manifesta no poema

*«Ela ten a forma das miñas mans
Ela ten a cor dos meus ollos
Ela fundese na miña sombra
dixo o poeta.
Ela non existe»*

Neste pequeno e significativo texto, e no jogo da metáfora (como referente em que convergem os significados do texto), a voz lírica traslada ao masculino a renúncia da alteridade, confundindo-se assi, mesmidade e outredade; neste jogo o EU e o OUTRO ocultam-se mutuamente («comezan os amantes a vestirse de metáforas»), sendo a linguagem poética que possibilita a (re)velação.

Porén, todo EU, na procura da sua identidade, precisa de um OUTRO, mas como esse OUTRO, na sua radical diferença é completamente banido, cria-se um OUTRO(EU) que poda entrar em relação dialéctica, e configurar assi o seu espaço de identidade, com o EU; forma-se a partir do EU, esse outro(eu) cindindo o EU nunha falsa alteridade («A amante nunca ten dentes postizos») con o que o DUPLO se instituirá como eixo vertebrador do discurso.

Ora bem, se partimos de um sujeito da enunciação feminino, o radicalmente outro teria de ser o masculino —e esta afirmação talvez poda levantar discussões—; ora, num momento determinado cria-se um OUTRO (ELA) separado de um eu masculino, adoptando a sua focalização e eliminando esse outro feminino, polo que esse desdobraimento non é mais do que umha falsa alteridade.

Isto é assi porque o masculino nom é o pólo necessário para estabelecer a orde, antes polo contrário, el é o caos, e portanto é inútil, inservível, para a preocupação fundamental de estabelecer a identidade:

«Por un caos de palabras / navegan os poetas».

Será por todo isto que a autora explora com pormenorizada insistência a problemática do duplo.

«Amalo amante mentras te vas amando»

E é, pois, desta perspectiva, que se abrem possibilidades de sentido novas e que passamos a referir a continuação.

6. Do duplo e os seus arquétipos

Se o indivíduo é duplo, idêntico e outro, os processos de simbolização que o discurso poético actualiza, dirigem-se nesta tripla perspectiva: o duplo como cisom do eu, o outro como estranheza, o idêntico como totalidade integrada; e estes tres elementos, faces poliédricas de um mesmo rosto, constitutivos do nosso ser no mundo (Heidegger mais umha vez!) levam dentro de si os impulsos que os convertem em arquétipos e aos que a literatura, e nom só, deu forma artística; por isso tentaremos agrupá-los da seguinte maneira.

a) O EU reunido, o *andrógino*

Aspecto aparentemente paradoxal da problemática do duplo, o andrógino representa o desejo de eliminação da angústia provocada pola consciência da alteridade e a estranheza que lhe é própria,

Assi pois, o andrógino, como umha das faces do duplo, aspiraçom ao estado ideal do UNO, aparece representado polo arquétipo da crianza, já que no dizer de Bachelar, a infância recoloca-nos no mundo sem fendas onde o ser e a consciência nom estám separadas, configurado através dumha constelaçom de símbolos do regresso à Nai:

*«Na noite onde te abismas
entraches en gruta equivocada.
Non son eu quen buscas.
Desexas á nai»*

Esta insitência no regresso à nai (*vide* “Mater-Metáfora») nom é mais do que umha manifestaçom dessa duplicidade do Eu que na procura da uniom anterior ao caos, da cisom que provocou a dor (a alateridade e o reconhecimento) se refúgia na nostálgia dum regresso; Nai Devoradora, tamén, porque prolonga em demasia a sua funçom nutrícia conformando a ambivalência do simbolismo materno: *Terra Genitrix*, mas tamén Nai Devoradora

A isotopia do regresso (entrar, chegar, guiar, abismar...) e, em maior medida, a do afundimento (abismo, cova, mergullar, seo, cripta, ventre, habitar, pozas, morada...), configuram este arquétipo do Andrógino.

b) O Eu cindido: *Os gémeos*

Este arquétipo, tornado fonte de inspiraçom artística em todas as culturas de todas as épocas, mostra a evidência da relaçom do Eu com um Outro (EU) e que a autora resolve de jeito original.

”Eu son coma ti me es”som versos que resumiriam este arquétipo onde se manifesta o duplo; através da isotopia da simetria, e o motivo hipervalorizado da irmã desenha-se esse percurso de procura do uno («coñecendomete» como de maneira transparente se nos enúncia).

E a necessidade de matar o outro (o idéntico) para recuperar o EU (aspecto este essencial ao tema dos gémeos) aparece explicitado no poema referido a Cain e Abel, em que autora relê, nos termos que estamos a falar, o mito bíblico da invenção da morte, morte que se situa no horizonte de toda relação dúplice e violência nos primórdios da hominização.

c) Por último, o EU cindido, a outra face do duplo, é representada polo tema de *Narciso*, ao que autora dedica um núcleo importante de poemas, para além de constantes imagens que a el nos remetem⁵.

O motivo do espello, ligado reiteradamente a este mito, mostra a impossibilidade da alteridade, o desespero na mesmidade a ánsia de recuperar o outro numha relação igual

*«Mírame
rompe ese espello
a miraxe onde me miras.
Ven!»*

Contodo haveria ainda que dizer que existe umha certa visom positiva deste tema, com o que a autora parece ir ao encontro da interpretação de Marcuse para quem⁶ Narciso significa umha actitude erótica nom repressiva porque, em primeiro lugar nom sabe que o que ama é el mesmo e, por outro, quando morre, pervive como umha flor; e assi, na esteira do filósofo citado, Narciso representa a libertação da sexualidade nom repressiva, configurando a image do “Gran Rechazo”.

7. O Labirinto

Nesta perda da relação dialéctica do EU e o Outro, o labirinto configura-se como o meio de acesso à essencia do EU, à sua identidade. E aí, o texto, a palavra poética, a metáfora, é apresentada, tamém, em termos de labirinto:

*«Urdidor da trama
¿Que novo enredo calcetas?
Intrigante
¿Que nova liana enfeitas?
¡Poeta!
Deixame sair do texto»*

5 O tema de Narciso está atravessado de parte a parte pola problemática do autoconhecimento como largamente nos tem demostrado a antropologia, a psicanálise e, em geral, os estudos de mitanálise.

6 *Eros y Civilización*, 1984, Edt. Ariel, Barcelona.

Confusom nesse espaço (que conduz a um centro onde está o “lume da lareira»), mas é o único (?) lugar onde o EU feminino se encontra e realiza, porque

«Son metáfora e teño o poder da creación»

alçando-se assi a poesia como forza salvadora, e portanto permitindo a salvação do EU lírico desse naufrágio que é o caos do mundo; salvação que precisa, ou passa, pola transgressom, seja o adultério, a rebe

ldia ou a aniquilação. Porque se falta a palavra, se se suprimem as metáforas, que resta, diríamos nós, do teu/meu/nosso corpo?...

8. A soledade do EU

E é precisamente a soledade, o desemparo radical, que trespassa o discurso poético de Pilar Pallarés na sua *Sétima Soidade*. O OUTRO é ausência, ausência/incomunicação na relação amorosa como metáfora de toda e qualquer relação:

*«Amei-te tanto esta tarde
cando non estavas»*

Di-se-nos no poema que abre o livro, marcando essa separação dolorosa.

Entre o EU e o TI, entre o presente e o passado, entre o amor e a morte ergue-se umha barreira intrasponível:

*«Entre ti
e min
a torrè de Belvis
Bonaval ou cancela de Sétima soidade».*

O que sublinharíamos da relação do EU feminino com o Outro masculino é a impossibilidade de recuperar o Outro («estar só de ti») é o sentimento que resumiria o estado de ánimo do eu lírico). Mas a sua desaparición, a sua ausência, nom implicam culpabilização do outro; o eu nom dirige o seu gesto/palavra para o outro mas para si própria e assi dá-se um regresso ao íntimo, ao espaço interior para aí permanecer:

«no meu cuarto baleiro no que xazo sen boca»

Porém o quarto, a casa -como todo símbolo, bifronte-, já nom é o espaço uterino da segurança e o aconchego, mas lugar da morte, da desolação: sepulcro e lugar ritualizado da destruição do EU:

*«Esta tarde amei-te como invasión de escumas
en sartegos tenrísimos»*

A simbologia do afundimento aparece topologicamente desenhada polo trinomio Cidade-Casa-Quarto. A primeira é a “cidade cemitério”, enquanto a segunda som

sempre “catro paredes / anegadas de espanto” e o terceiro, já o dixemos, é um leito-sartego.

*«Este día,
estas vinte e catro parcelas de silencio,
estas vinte e catro cámaras nupciais
que un vento férico arrasa,
estas vinte e catro celas de agonía,
estaré condenado a ser sempre este día
e eu moradora del»⁷*

Portanto, a casa que esperávamos como refúgio e defensa converte-se em sepulcro “até que invada o ar a podredume”, estabelecendo-se un trajecto semántico que vai dos “pozos interiores”(corpo/colo/ollos/boca) à casa-recinto que perde o seu simbolismo maternal («salas mais proscritas do palácio») para chegar ao sepulcro, lugar final do proceso de engolimento, de aniquilación do EU numha catarse final que permitirá sair un día (todo o rico simbolismo do sepulcro exige umha saída, umha resurrección), pois nom devemos esquecer, como assinala Durand que é no próprio túmulo que se desenrola a inversom eufemizante (o ritual mortuório é antífrase da morte), e assim poder chegar no final do trajecto poético, ao final de un trajecto psicológico actualizado nas imaxes do Regime nocturno e assi⁸:

«ao fin terei vencido o meu amor por ti»

A esta simbologia do fechado, do afundido, chega-se através dos mitemas da descida (esbarar, escoar, esvaír...), por vezes próximos da queda na aceleración do movimento que implica o descenso: “nesta caída en diagonal desde os outeiros”, e do caminho/labirinto: “non sei por que camiños”.

Repare-se, aliás, que falamos em descida, nom queda, com o que isso implica de ligação do discurso ao Regime Nocturno da Image, sem que existam os símbolos diáiréticos que ponham em relación dialéctica estas imaxes com os seus contrários.

A simbologia do afundimento e da casa/sepulcro ve-se reforçada por procesos de gulliverización, de encaixamento («e sentir-me pequena, case umha cativiña»), que, integrando-se nos arquétipos da inversom (subentendida no esquema sexual e digestivo do engolimento), ponhem o tema da inversom da potência viril que sobreentende umha reafirmación da sexualidade feminina. Por outro lado esta gulliverización retoma o simbolismo do engolimento numha espécie de delírio claustrofílico de que o discurso de Pallarés está cheo, e que, achamos, define este livro, como tivemos ocasiom de ver nalguns dos exemplos citados.

Diríamos, portanto, que a poesia de Pilar Pallarés construi un denso universo

⁷ A dimensom cronotópica da casa, a partir deste poema mereceria umha análise mais em pormenor

⁸ Para esta leitura seguimos esencialmente Gilbert Durand, nomeadamente o su *As Estructuras Antropológicas do Imaginário*, 1989, Edt. Presença, Lisboa.

simbólico dominado pola visom soturna, por un espazo demoradamente desenhado polos símbolos teriomorfos, o domínio da Grande Deusa, por oposición ao domínio do Grande Soberano masculino que orienta o Regime Diurno da Image, e assi consegue-se a afirmación do feminino num discurso que, paradoxalmente, parece sobrevalorar o papel do OUTRO (o masculino) na temática do desamor que se explicita na sua poesia.

Final

Creemos ter mostrado com a premura e os condicionantes dum trabalho deste teor as maneiras diferentes que tres autoras galegas tenhem de procurar a especificidade do seu discurso. Caminhos diferentes que acabam por traer ao de cima um jeito de ser ao que o sexo nom é alheo. É verdade que, como sugeríamos no início, o condicionante prévio da nossa leitura (o próprio tema do Simpósio) pode fazer derivar as conclusons para um determinado ponto que, se calhar, aumenta ainda o seu carácter problemático e que seria a existência ou nom dumha escrita feminina, e de existir esta, se se adapta a um modelo geral -mesmo com as suas particulariedades- que, de todos os modos, estaria ainda por definir. Mas isso corresponde, talvez, ao debate geral deste Simpósio, coa certeza que nel nom se esgota e coa seguridade de que a ninguém de nós nos é indiferente.



O FEMININO NA POESIA HETERONÍMICA DE FERNANDO PESSOA

J. CARLOS QUIROGA D.

Universidade de Santiago

Foi grato, talvez mais como espectador, acompanhar o nascimento dumha criatura feita sobretudo de palavras que invocou desde os seus apelidos o sugerente encontro entre Mulher e Cultura. Agora como actor, quase na altura do encerramento que deixa atrás a realidade do projecto e augura umha continuidade no futuro, ainda apresento estes três actos dumha breve pesquisa no mundo pessoano: um 1º com duas advertências ou delimitações à partida, um 2º que chamarei Os dedos da luva, e finalmente o 3º, A mão aberta (ou a luva era umha meia).

I. Duas delimitações à partida (que som três)

1.- Desde o aparecimento realmente público do fenómeno literário chamado Pessoa (muito depois, naturalmente, da morte de Fernando António Nogueira Pessoa, a 30 de Novembro de 1935) a polícia literária e os nada francos atiradores à busca e captura do original encontraram umha vítima suculenta. Dá para interrogar congressos inteiros. Dá para receber continuados tiros de mono-gráficos. Dá, deu e dará. A sua arca ainda esconde rascunhos em facturas de restaurante, versos entre apertados parágrafos de prosas¹, enfim, tinta esvaindo-se de papéis que de nom ser apanhada na micro-filmagem ainda teria o perene interesse dos hieróglifos.

E por que tanto fascínio? Ora, sem pretender pontificar entre tantos padres como este culto tem², seguramente na sintonia com o homem moderno quanto ao significado, e na surpresa e acerto coerente de apresentar tal significado, quanto à forma (e

1 Ainda há poucas semanas fui testemunha da achada de mais versos de Campos -quando este já teve a sua edição crítica, por certo, com ausências que se publicavam quase também ao tempo- no meio dum texto de conteúdo filosófico, lá no Espólio que controla a Equipa Pessoa da Biblioteca Nacional de Lisboa.

2 E quase me plagiando a mim próprio, nestas vagas explicações iniciais, Vid. *Agália*, 16, pp. 446-455.

umha face sustento da outra, como numha moeda). Comentário este que podia referir-se a toda a obra pessoana, mas que vamos conformar, como este trabalho, só ao centro da exegética pessoana desde sempre: a *Heteronímia*, na poesia em português, na qual entra naturalmente o próprio Fernando como umha máscara mais. A sintonia do significado da Heteronímia está na lucidez do tédio e na des/esperança de qualquer busca de sentido a tudo isto que chamamos vida, acorde com a dispersom e o absurdo do homem moderno e pós-moderno: viver oprime, e continuo vivendo e buscando saída a essa opressom com a suspeita de que todas as portas som falsas, todas as religions clássicas ou modernas (rock, TV, consumo) som mentira, som máscaras da existência e do sistema que nos oprime —e as cabeças desse sistema, Estado e Capital, procuram facilitar essas velhas e novas formas de religiom—, em cujo jogo podo entrar ou nom, mas ficando consciente de que a existência me acaba (in)explicada em essencial desencanto se ousom buscar atrás da máscara. E a surpresa e acerto coerente vem dado pela fórmula literária do disfarce multiforme, reforçando o significado antes aludido com a fragmentaçom do *ser* que nos transmite, com esta dramatúrgia voluntária que é a Heteronímia, drama em gente da «des/esperaçom» des/pessoal em que um se finge vários, e em que todos som afinal o mesmo ser buscando saídas nas várias máscaras³.

A Heteronímia é, pois, o atractivo maior para leitores e polícia literária, núcleo da exegética pessoana e resumo fundado da sintonia significada e da surpresa significante para o homem de fins do XX. É-nos, assim, de quantas roupas deixou Pessoa feitas de escrita, a luva mais atractiva. Tirada do seu vasto guarda-fatos, vestida com familiaridade a nossa mao de desencanto, resulta fabuloso reconhecer-lhe vários dedos, várias forças, várias formas de apanhar realidade. O comum dos escritores é que deles nos fiquem peças de vestuário mais compridas e sem requintes para as extremidades; sim, claro, ficam sempre meias, e podem chegar a ser luvas, mas com o idêntico feito tubulado das meias, com variaçom no variegado tecido, mas nunca com jogo de dedos. Em Pessoa nom só há peças compridas, como também roupas para todas as Estaçons literárias imagináveis, e além disso os Heterónimos. Quando seguramos com a mao vestida por essa luva, cada um deles aperta com pretendida independência. Pretendida, porque todos os dedos som, afinal, desta

3 Ou, com melhores palavras de Eduardo Lourenço, sintonia na «*consciência explodida*», que é «*o estatuto próprio do espírito moderno*», consciência da qual nos ofereceu o poeta «*uma das mais trágicas e geniais visões*», na sua «*assunção carnal da infelicidade objectiva do espírito moderno*», pois Pessoa «*percorreu de leste a oeste, de norte a sul, o inferno que havia, e nós estamos-lhe gratos por ter pintado portas falsas no seu muro intransponível, pois só em sonhos saímos do espaço inumano que nos cerca*» («Fernando Pessoa ou o estrangeiro absoluto», publicado primeiro no semanário *Expresso*, Dezembro de 1975, e depois com outros artigos e ensaios em *Poesia e Metafísica*, Sá da Costa Editora, 1983, p. 157). Ou também: «*O seu «sê plural como o universo» é o resumo mítico da consciência infeliz da Modernidade excluída do pensamento da unidade pela aventura de um saber incapaz de unificar a ordem do conhecimento exacto e da acção justa*» (em «Pessoa ou a realidade como ficção», da obra citada, p. 164; antes no jornal *A Luta*, 3 de Dezembro de 1975). Citações futuras deste volume com E.L. I, seguido da página.

mesma mão; pretendida, porque toda luva do reverso serve para aquela outra mão (como uma meia tubular, de variegado tecido, mas sem jogo de dedos) —mas não faz mal, porque sabemos ser tudo fingimento, mesmo a independência, mesmo os Heterónimos, mesmo a metáfora da luva...

Nesta cerimónia de mulher e cultura, entramos no vestiário do poeta e a mão vai vestir, só, essa fingida luva fina para segurar «o feminino». Permita-se-nos conservar até o final a ilusão de termos os dedos livres para observar os modos de cada dedo, de cada Heterónimo. Mas ainda há uma 2ª advertência sobre o primeiro qualificativo substantivado do título.

2.- Por 'feminino' entende-se «próprio de fêmea» (lat. FEMENINUS). Ora esses vectores desde o verbo poético apontando mulher podem ter sentido para o sujeito ou para o predicado poéticos, buscam o autor ou buscam o objecto. Quanto ao autor, mesmo se admitíssemos a dúbia existência de um estilo decididamente feminino⁴, com características peculiares com as quais se poderiam buscar coincidências em Pessoa, vou deixá-lo tranquilo, sobretudo depois de reconhecer, como agora fago, a dificuldade/impossibilidade de isolar essas características que irmanem Pessoa-autor com mulheres-autoras de poesia. Porque, muito bem, o tema da infância, as experiências pessoais, as doses de emotividade e afectividade, o uso do «eu»..., podem indicar-se como rasgos de escrita feminina, e mesmo podem encontrar-se com destaque em Pessoa. Mas muitos desses rasgos (alguns tirados de análises para a narrativa) podem ser provados definitivamente como correctos? Para que época, para que género literário, para que literatura de que país ou países são correctos? E além disso, se num escritor aparecem essas características, acaso serão mais importantes do que outras? Concordo em que determinadas metodologias podem chegar a isolar, dado um determinado corpus de textos escritos por homens e mulheres, certas características comuns aos de uns e aos de outras. Mas estamos longe de poder realizar isso para um conjunto poético adequado que sirva de contexto comparativo à poesia de Pessoa. Dos métodos da estatística linguística (e já levo tempo com eles, para o caso de Pessoa) podem-se aguardar importantes abordagens de desafios como o aludido, só que se precisam equipas numerosas e corpus dilatados. Existe uma breve aproximação deste género à poesia portuguesa em que está incluído Pessoa⁵, mas, entre outros inconvenientes, dos 26 poetas que servem de base só há uma mulher (Florbela Lobo de Alma

4 Questão que, mesmo nos trabalhos demorados sobre este assunto (como os clássicos de Biruté Ciplijauskaitė, ou os de Annie Leclerc, Virginia Woolf, Béatrice Didier, e outras autoras -sobretudo publicados nas revistas *Escandalar*, 15, e *Quimera*, 13, 18, 23), fica final e humildemente aberta ainda. Algumas aplicações, como a bem próxima de Mª Camino Noia Campos, «Elementos literários femininos na poesia de Rosalía de Castro», *Actas do Congresso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, volume I, Compostela, 1985, pp.265-281, estão também distantes de persuadir-nos do isolamento de rasgos estritamente femininos na escrita.

5 *Sobre o vocabulário da Poesia Portuguesa*, editado pelo Centro Cultural Português de Paris da Fundação Calouste Gulbenkian, 1975. É o resultado das investigações dumha equipa do Centre de Lexicologie et Stylistique Portugaises da Univ. de Toulouse, dirigido pelo Prof. Jean Roche.

Espanca), com o qual resulta inadequada qualquer comparação por sexos. Portanto, toda incursão na busca do «feminino» sinalando para o sujeito autoral da escrita pessoana considero-a de infundada ou quanto menos prematura, salvo se só se pretende a pura especulação.

Resta, então, o feminino-objecto-poético, mulher nos versos do poeta. Observaremos o vector «feminino» apontado para o próprio objecto, para o «próprio de fêmea» no predicado da escrita, o tratamento da mulher e a relação com ela, o qual é uma ambição mais adequada para este contexto.

Tamém devo advertir neste apartado, e nom por ir ao final deixa de ser importante, que pouco de novo vai ser dito aqui. Se a terra inteira está povoada de pessoanos, e se «*A exegese pessoana é hoje uma selva luminosa onde ninguém está disposto a reconhecer pai nem mãe*», segundo Eduardo Lourenço, aqui me reconheço inconformado filho de palavras larga e sabiamente amadurecidas que, como algumas do aludido, bastaria saber escolher para iluminar uma vontade de aproximação como esta.

II. Os dedos da luva

1.- Alberto Caeiro, o poeta bucólico, um «Whitman em ideia», o divertimento sedativo de Pessoa para a sua concepção desolada das cousas, Pessoa heroicamente virado do avesso, inimigo de pensar..., teria de ser o polegar, o que segura no objecto em sentido mais oposto. Mas neste caso nom há muito para segurar (e o mesmo vai acontecer com os outros heterónimos). Em Caeiro há flores, plantas, a Natureza toda..., e no meio de tudo isso, umhas referências vagas ao feminino. Vagas, tanto no sentido de mulher como elemento animado da Natureza (pelo qual há menos interesse do que por flores ou plantas), como no de objecto central de interesse do eu poético. No primeiro caso, a mulher (palavra que só aparece uma vez em todos os versos⁶, «Não era mulher: era uma mala», referindo-se à mãe do seu Menino Jesus, a Virgem Maria) está à altura do conjunto das presenças humanas, de entre as quais, se tiramos

6 Referimo-nos sempre às edições de Atica, Lisboa, Obras Completas de Fernando Pessoa. As referências a dados estatísticos (que vou ter a cautela de nom explicitar ao pormenor nem dar como definitivos) som referidos sempre à chamada «Vulgata» ou primeiras edições (alguns exemplares do próprio João Gaspar Simões, coorganizador da edição de parte dos volumes, deixados à Biblioteca Nacional de Lisboa, e em poder da Equipa Pessoa). Mas as citações adoptam a ortografia moderna, tal como aparecem em edições posteriores, que nom concordam exactamente com as primeiras. Enumero os títulos, dando entre parênteses os anos da Vulgata e da edição moderna que serve para as citações: I, *Poesias de Fernando Pessoa* (1942, 1987); II, *Poemas de Alvaro de Campos* (1944, 1964); III, *Poesias de Alberto Caeiro* (1946, 1987); IV, *Odes de Ricardo Reis* (1945, 1966); V, *Mensagem de Fernando Pessoa* (1945, 1987); VII, *Poesias inéditas 1930-1935 de Fernando Pessoa* (1955, 1981); VIII, *Poesias inéditas 1919-1930 de Fernando Pessoa* (1956, e sem data); IX, *Quadras ao Gosto Popular de Fernando Pessoa* (1965, 1975); e X, *Novas Poesias inéditas de Fernando Pessoa* (1973, 1979). A 1ª edição do vol. IV consta como de 1946 em José Blanco, *Fernando Pessoa. Esboço de uma bibliografia*, Coedição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda e o Centro de Estudos Pessoaanos, 1983, p. 249.

deuses humanizados, alusões a pastor, algum camponês, pregador, operários, gente em abstracto ou algumas raparigas (que só interessam, em todo caso, ao Menino Jesus, para correr atrás delas levantando-lhe as saias), apenas ficam crianças, crianças como o próprio Menino Jesus, nas quais o sexo não conta. É a programática «*paz da Natureza sem gente*» buscada pelo poeta.

No segundo sentido, o de mulher como objecto central, resulta ser um «ela» sem rosto que «*Não é uma forma, é só um movimento, ou melhor, nem sequer chega a ser um movimento, é só um estado de alma, de que o desejo está ausente*⁷». Os casos são mínimos, e por esta vez podemos reuni-los:

O amor é uma companhia.
 Já não sei andar só pelos caminhos,
 Porque já não posso andar só.
 Um pensamento visível faz-me andar mais depressa
 E ver menos, e ao mesmo tempo gostar bem de ir vendo tudo.
 Mesmo a ausência dela é uma coisa que está comigo.
 E eu gosto tanto dela que não sei como a desejar.
 Se a não vejo, imagino-a e sou forte como as árvores altas.
 Mas se a vejo tremo, não sei... etc (III, 98-99)

Todos os dias agora acordo com alegria e pena.
 Antigamente acordava sem sensação nenhuma; acordava.

...

Quero que ela me diga qualquer coisa para eu acordar de novo (III, 101)

Quando eu não te tinha
 Amava a Natureza como um monge calmo a Cristo...
 Agora amo a Natureza
 Como um monge calmo à Virgem Maria,
 Religiosamente, a meu modo, como dantes,
 Mas de outra maneira mais comovida e próxima... (III, 87)

Vai alta no céu a lua da Primavera.
 Penso em ti e dentro de mim estou completo.
 Corre pelos vagos campos até mim uma brisa ligeira.
 Penso em ti, murmuro o teu nome; e não sou eu: sou feliz.
 Amanhã virás, andarás comigo a colher flores pelo campo,
 E eu andarei contigo pelos campos ver-te colher flores. (III, 88)

7 Yvette Kace Centeno, *Fernando Pessoa: O amor, a morte, a iniciação*, Edições A Regra do Jogo, Lisboa, 1985, p. 41. Em adiante, Centeno, seguido do número de página.

Passei toda a noite, sem dormir, vendo, sem espaço, a figura dela,
 E vendo-a sempre de maneiras diferentes do que a encontro a ela.
 Faço pensamentos com a recordação do que ela é quando me fala,
 E em cada pensamento ela varia de acordo com a sua semelhança.
 Amar é pensar.
 E eu quase que me esqueço de sentir só de pensar nela.

...

Não sei bem o que quero, nem quero saber o que quero. Quero só
 Pensar nela.

Não peço nada a ninguém, nem a ela, senão pensar. (III, 100)

Constatamos na poesia de Caeiro, pois, que: 1) a mulher está preferentemente ausente; 2) a sua escassa presença é quase assexuada (poderia ser mais umha criança, como o Menino Jesus) e vaga, umha mulher sempre neutramente tratada e onde o desejo é, por suposto, impossível; e 3) surpreendentemente o instintivo Alberto Caeiro pode chegar, por um momento, a trair-se a si próprio, querendo pensar! As duas primeiras constatações poderiam ser esperáveis, se acreditamos que os versos caeirianos visam «à pureza da palavra poética, para retornar a um espaço anterior à cisão entre o ser e as coisas»⁸; esperáveis nuns versos que depois de quarenta anos de exegese foram resumidos em «*grau zero de poesia*» (palavras de José Augusto Seabra, com as quais nom concorda exactamente Eduardo Lourenço); esperáveis, enfim, no Caeiro que «*é o Sexo idealmente ausente, expresso sob a forma mais recalcada que é possível conceber (...) Nem presença feminina, nem significativa masculina, no horizonte do Mestre. É o arquétipo 'angélico' o voto supremo do seu criador*». (E.L. II, 103)

A última constatação supom umha leve transgressom ao anti-misticismo panteísta do Guardador de Rebanhos, como vemos nos anteriores exertos, sempre dos Poemas Inconjuntos⁹: «*Um dia 'o vergiliano' pastor solitário será posto no caminho da Mulher e volver-se-á 'pastor amoroso', o que antes e substancialmente não era. E por não sê-lo a história de Caeiro em 'amoroso' pastor é um fracasso total, a que o seu 'biógrafo' Reis se referirá como simples 'mal-entendido'*» (E.L. II, 103). Mas nenhuma das constatações anteriores se justifica em Pessoa travestido no Caeiro que aprendeu de Whitman nom só a realidade, mas a divindade do real: porque nom aprendeu a sublime naturalidade de integrar nos seus versos o corpo próprio ou o corpo do outro, o Sexo, que o americano celebra com a mesma boca cheia. A única forma de Caeiro entender a inocência é que nom haja mulheres, e se as houver devem

8 Alvaro Cardoso Gomes, «O retorno à inocência», em *Fernando Pessoa. Estudos Críticos*, Associação de Estudos Portu-gueses Hernâni Cidade, Univ. Federal de Paraíba, 1985, p. 17.

9 Nalguns destes Poemas Inconjuntos citados, onde aparece a figura feminina, é inevitável a evocação do tom dalgumas das cartas de amor de Pessoa para Ophélia Queiroz. Este «fingimento» literário exterior aos poemas que comentamos poderia interpenetrar não só versos de Caeiro como tamém dos outros heterónimos.

ser como crianças. Mesmo a pontual traição à filosofia do nom-pensar, ainda justificada de «mal-entendido» por boca de Reis, só pode indicar inquietação causada pela mulher-mental, e afinal demonstração da sua inexistência como ser com sexo. Inútil buscar um vestígio sexuado, porque os seus versos som o máximo expoente do pouco comum «*horror ao sexo e ao sexual*» que, já adiantamos, ressuma toda a poesia de Fernando Pessoa (E.L. I, 180 e 182).

2.- Alvaro de Campos, o engenheiro, o mesmo tédio e angústia de Pessoa, mas com um entusiasmo irracional de princípio, qualificado em excesso de waltwhitmaniano¹⁰, Futurista, Sensacionista, e Interseccionista, coloquial e cotidiano, que acaba delatando ser tudo isso bebedeira para superar a mesma consciência pessoana, que vai tornando-se um sucedâneo de Pessoa, Pessoa raivosamente convulsionado..., como assinala este dedo para o feminino? Talvez da maneira pessoana de também «nom assinalar», e alguma licença mais original.

Com idêntica vara de medir (embora empregada sem muita finura) da forma «mulher» observamos que em Campos estão perto do 60% de todas as suas ocorrências absolutas na poesia pessoana em português (corpus da Vulgata, lembramos). Só que isto nom vai significar realmente nada. Em termos relativos, a presença feminina continua sendo em geral de mulher-gente, vaga figura animada, a par de outras, nas paisagens dos versos com pessoas, estando ausente qualquer implicação emocional: o olhar da estrangeira rápida (mas a seguir o olhar da criança), a rapariga olhando pela janela da cozinha (mas antes imagina ser considerado, na sua passagem de carro, também por umha criança), a costureira (mas que tinha sido deixada pelo namorado), a mulher que chora baixinho entre o ruído da multidão em vivas (mas a par dela outras presenças), a sueca do Opiário (mas é o comissário de bordo que adivinha, porque nada explícito aconteceu), burguesinhas na rua (mae e filha geralmente)...

O mais original em Campos, se nom tem directamente a ver com a quantidade de presenças femininas, pode tê-lo (além das ausências, outra vez significativas) com a qualidade delas. É o que Eduardo Lourenço chamou «*as audácias fictícias de Eros*» (E.L. II, 83 e seg.), assinalando a pulsão erótica passiva em versos da «Ode Marítima», «Ode Triunfal» e na «Saudação a Walt Whitman», nalgum caso levada a um grau de autopunição monstruosamente trágico. Depois do início da Ode Triunfal, «*intensamente negativo*» (por muito que se tenha repetido alegremente que aí está o primeiro Campos cantor da Máquina e da Modernidade Futurista), a metáfora «maquinista» acaba sendo erótica,¹¹

10 Só exibido decorativamente nos seus versos, quando é Caeiro, como sinalou por fim Eduardo Lourenço, quem apanha algo do essencial de Whitman (em *Fernando Pessoa revisitado*, Moraes Editores, 2ª ed., Lisboa, 1981. Em adiante, referências a esta obra com E.L. II, seguindo a página).

11 Tenha-se em conta, aliás, que a simbologia da máquina tem a ver com a mulher: «El simbolismo de las máquinas se basa en la forma de sus elementos y en el ritmo y dirección de su movimiento. La fácil analogía

‘O rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r eterno!
 Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria
 Em fúria fora e dentro de mim,
 Por todos os meus nervos dissecados fora,
 Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!

...

‘Atomos...

Ardam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes
 Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
 Fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.

Ah, poder exprimir-se todo como um motor se exprime!
 Ser completo como uma máquina!
 Poder ir na vida triunfante como um automóvel último modelo!
 Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
 Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
 A todos os perfumes de óleos e colares e carvões
 Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!

... etc.

(II, 142-3)

Sucessom de associaçõs a colorir umha desnuda confissom extendida, desde um inicial espasmo imaginário, à queda num «silêncio ciciante» e «monótono» posterior, que para Eduardo Lourenço, «*Se não existissem as mais candentes e análogas passagens da Ode Marítima, poderia dizer-se que haverá poucos exemplos na literatura universal de uma tão extraordinária exploração do polissemismo indefinidamente aberto que é próprio da referência sexual*», mas sempre de tipo «passivo», ou «activo-pasivo» (E.L. II, 88-89). E mesmo antes de ir à Marítima, temos algum exemplo em que na metáfora erótica entra a mulher para substituir o objecto (mulher tomada em sentido heterossexual),

‘O fábricas, ó laboratórios, ó...

...

Possuo-vos como a uma mulher bela,
 Completamente vos possuo como a uma mulher bela que não se ama.(II, 147)

Ou, escolha da mesma figura para umha auto-substituiçom no sujeito poético (e outra forma de auto-puniçom?),

Eu podia morrer triturado por um motor
 Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.

con lo fisiológico determina el sentido más general de dicho simbolismo, relacionado con ingestión, digestión y reproducción» (Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Ed. Labor, Barcelona, 1982, voz «Máquinas»).

Atirem-me para dentro das fornalhas!
 Metam-me debaixo dos comboios!
 Espanquem-me a bordo de navios!
 Masoquismo através de maquinismos!
 Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!

... ..

(Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta!
 Ah, olhar é em mim uma perversão sexual!)

(II, 148)

Na Ode Marítima, à volta do mar¹² com o correspondente mundo de homens, pede-se mesmo a estes «Perder convosco a noção da moral!» (II, 175), roçando-se por tudo isto «*como uma gata com cio por um muro!*» (II, 179), e novamente aparece o eu-mulher numha identificação já muito explícita na invocação aos piratas,

Vossa fúria, vossa crueldade como falam ao sangue
 Dum corpo de mulher que foi meu outrora e cujo cio sobrevive! (II, 180)

Ser o meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres
 Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas!
 Ser no meu ser subjugado a fêmea que tem de ser deles
 E sentir tudo isso -todas estas coisas duma só vez- pela espinha!
 ‘O meus peludos e rudes heróis da aventura e do crime!
 Minhas marítimas feras, maridos da minha imaginação!
 Amantes casuais da obliquidade das minhas sensações!
 Queria ser Aquela que vos esperasse nos portos,

... ..

A carne rasgada, a carne aberta e estirpada, o sangue correndo!
 Agora, no auge conciso de sonhar o que vós fazíeis,
 Perco-me todo de mim, já não vos pertença, sou vós,
 A minha feminidade que vos acompanha é ser as vossas almas! (II, 181-2)

Minhas veias sejam os fatos que as facas trespassam!
 Minha imaginação o corpo das mulheres que violais! (II, 183)
 Estupores de tísicos, de neurasténicos, de linfáticos,
 Sem coragem para ser gente com violência e audácia,
 Com a alma como uma galinha presa por uma perna!
 Ah, os piratas! os piratas!

12 A respeito da simbologia do mar, e das águas em geral nos versos de Pessoa, Centeno vai concluir um carácter negativo, de morte, que anula a heteronímia; também levanta o problema da identificação da água de morte com a imagem da mulher, com uma impossível relação com a mulher (op. cit.). Em sentido genérico há uma coincidência entre a simbologia da água e da mulher, com resultados similares de anulação das máscaras (tenham-se em conta as coincidências entre os símbolos do princípio feminino e os da origem das águas).

A ânsia do ilegal unido ao feroz,
 A ânsia das coisas absolutamente cruéis e abomináveis,
 Que rói como um cio abstracto os nossos corpos franzinos,
 Os nossos nervos femininos e delicados,
 E põe grandes febres loucas nos nossos olhares vazios! (II, 185)

Pessoa, o hysteroneurasténico¹³, com a máscara de Campos na Ode Marítima parece ter a coragem de ser gente com violência e audácia para soltar a perna da galinha da sua alma. Se a figura da mulher em geral está ausente ou é indiferente («A rapariga do segundo-andar de defronte/ Debruça-se com os olhos azuis à procura de alguém./ De quem?./ Pergunta a minha indiferença.», II, 82), ou é só metáfora para o objecto e/ou para o sujeito. Neste último caso, identificando-se inteiramente, ou, mesmo, desaparecendo e ficando a feminidade no eu masculino travestido. A máscara para o homossexual do grupo logra-se assim¹⁴. Na «Passagem das Horas», «*Os braços de todos os atletas apertaram-me súbitamente feminino./ E eu só de pensar nisso desmaiei entre músculos supostos*» (II, 222). E ainda na Saudação a Walt Whitman, a ânsia masoquista de se dar carnalmente aos piratas como mulher transforma-se em ânsia de identificação com o Walt de atitude «*de mulher*», com a «*Concubina ferosa do universo disperso./ Grande pederasta roçando-te contra a diversidade das coisas*» (II, 203). O poeta invocado é beijado em retrato com beijos quentes que o Walt sente, porque assim o indica o prazer de «*Uma erecção abstracta e indirecta no fundo*» (II, 204) da alma.

A palavra sexual explode provisoriamente libertada em Campos como em nenhum outro Pessoa; tudo o que nos outros tam densamente se apaga está aqui, em agónico combate entre Eros e a Morte (E.L. II, 104). E o importante nom estaria na libertação momentânea da obsessom sexual, mas nesse combate, em que a função da mulher, segundo a leitura simbólica de Y. Centeno, é idêntica à da água: «*a mulher condensa imagens que são de morte e não de vida, como talvez se pudesse esperar se ele fosse mesmo «outra voz» e não o eco da voz do sempre igual a si mesmo Fernando Pessoa (A leitura simbólica, que é mais uma análise psicológica do que estilística, anula aqui a heteronímia)*» (Centeno, 39). Momentos de obsessom sexual liberando-se em que se reconhece talvez «*uma monstruosa Culpabilização cujo mistério, por nele justamente se esconder em explosões de sadismo e masoquismo que ultrapassam o entendimento, não podia ser percebido de fora*» (E.L. II, 113). No final voltaremos sobre este mistério, que é o do próprio Pessoa, e que manifesta este excesso no dedo indicador contrastando com todos os outros da luva.

13 Em palavras do próprio poeta na célebre carta a Adolfo Casais Monteiro (Vid. volume I da *Obra em Prosa de Fernando Pessoa. Escritos íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*, Ed. Europa-América, Lisboa, 1986, p. 226).

14 Jorge de Sena, «Fernando Pessoa, o Homem que Nunca Foi» em *Persona*, 2, p. 37.

3.- FERNANDO PESSOA ortónimo, a máscara central, o reflexivo doente de pensar, o «**novelo embrulhado para o lado de dentro**», o poeta do tédio e da angústia, da ansiedade e do simples sofrimento, o dedo central. Dos cinco volumes de poesia ortónima em português (deixando fora os Dramas, vol. VI), reparamos primeira e brevemente nos versos das Quadras ao gosto popular (vol. IX): há presença de mulheres, várias loiras, alguma moreninha, lavadeira ou pastora, Marias e Rosas, tratadas com a picardia popular que a maioria da sociedade instituiu em obrigado subconsciente colectivo:

Tens uma rosa na mão.
 Não sei se é para me dar.
 As rosas que tens na cara,
 Essas sabes tu guardar. (IX, 43)

Não me digas que me queres
 Pois não sei acreditar.
 No mundo há muitas mulheres
 Mas mentem todas a par. (IX, 56)

Loura dos olhos dormentes,
 Que são azuis e amarelos,
 Se as minhas mãos fossem pentes,
 Penteavam-te os cabelos. (IX, 67)

Aquela loura de preto
 Com uma flor branca ao peito,
 É o retrato completo
 De como alguém é perfeito. (IX, 74)

Mas em geral sempre existe umha nota de impotência, ou de conformidade à frustração da ingénua esperança que lampeje na simplicidade dos versos da quadra. Se descontamos o excesso de voz de povo que deve corresponder a esta variante de máscara, coincidem com a globalidade dos versos ortónimos.

Nessa globalidade dos outros quatro volumes, Pessoa mais Pessoa sem povo e com ele próprio, há umha ausência explícita de mulheres na paisagem dos poemas, tam notável como, nestas alturas do campeonato, já esperável. Todo o corpo dos poemas respira umha atmosfera quieta que, à luz do já visto, mantém qualquer átomo feminino distante do seu interesse fulcral e ainda marginal. Passividade, virgindade, recusa imaginária do mundo sexual. Eduardo Lourenço exemplifica com um poema de indeterminada desilusão, aparentemente puro «lirismo», que nom chamaria a atenção sem o espelho revelador de Campos: Andaime, «**que é, só por si, todo o romance da sua 'sexualidade branca' sob o modo sonambúlico que lhe é inerente e a curva impotentemente fechada que vai traçando**» (E.L. II,107). Em tal poema nom há mulher, nom há sexualidade explícita, há um eu poético desesperado e

melancólico, mas esse eu é um «morto das águas mansas»: outra vez a água com carácter negativo, no rio vazio à beira do qual se está, metáfora do desesperançado decorrer do tempo. É lícito presumir o fantasma sexual, o símbolo da mulher na água negativa, revelados na impotência que transmitem.

Mas se nom nos demoramos na ausência geral, deveremos fazê-lo na «raridade» que já chamou a atenção a J. do Prado Coelho, Eduardo Lourenço e outros. Trata-se do «*Dá a surpresa de ser*»,

Dá a surpresa de ser.
É alta, de um louro escuro.
Faz bem só pensar em ver
Seu corpo meio maduro.

Seus seios altos parecem
(Se ela estivesse deitada)
Dois montinhos que amanhecem
Sem ter que haver madrugada.

E a mão do seu braço branco
Assenta em palmo espalhado
Sobre a saliência do flanco
Do seu relevo tapado.

Apetece como um barco.
Tem qualquer coisa de gomo.
Meu Deus, quando é que eu embarco?
‘O fome, quando é que eu como? (I, 125-6)

Exemplos como este, mesmo com o seu algo de brincadeira, levariam-nos a reconsiderar as Quadras (ainda com os olhos de soslaio para o regosto a desencanto), e começar a pôr em destaque as loiras que há e adivinhar as que estão sugeridas. Mas é inútil. As loiras som nos versos umha anedota como a que relata Ophélia Queiroz na vida do autor¹⁵. E o poema citado umha curiosidade que contrasta com o conjunto enorme de todos os outros versos. E entom já o seu algo de brincadeira pode pesar mais.

Nas Páginas Íntimas confessa sempre ter gostado de ser amado mas nom de amar, de sempre lhe ter agradado a passividade, e fala de «uma inversão sexual

15 «...contava ele que, ao fixar a cabeça loura de uma senhora que ia sentada à sua frente, ela se virara de repente para ele e o fixara insistentemente. Percebi logo qual era a intenção da história, e durante muito tempo falei-lhe na senhora loura, fingindo ter ciúmes. Ele gostava imenso e tinha um trabalho a tentar convencer-me de que não havia senhora loura nenhuma» (do Relato de Ophélia Queiroz antecedendo as *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*, Edição de David Mourão-Ferreira, Ed. Atica, Lisboa, 1978, p. 19).

fruste» que fica, no espírito mas da qual nunca tinha tido a certeza de que nom lhe descesse ao corpo¹⁶. Mesmo estando no espírito, a passividade, virgindade, recusa voluntária do mundo sexual, manifesta-se constantemente no tratamento da figura da mulher. Segundo CENTENO (43-46), Fernando Pessoa na mulher que ama deseja e busca outra coisa, nom a mulher que tem (Vid. o poema «A Outra»¹⁷), «*quer a mulher para o sonho e não para o amor, para o adormecimento, não para o despertar*» (ela «Vinha elegante, depressa», virando a esquina, mas o poeta, que sinte «co a cabeça», faz o poema preciso em que nom fala dela, fala do mar, a onda, a mágoa, ou relembra a esquina, ou a água, nunca a mulher..., VII, 88).

4.- RICARDO REIS, a máscara pagã que encarou a dor e o nada existencial como esforço intelectual, o epicurista temperado com estoicismo, o que se permite pôr o gozo de um prazer relativo na resignaçom; o nosso dedo anular. E nele, longe de encontrar as mulheres, e sobretudo a relaçom com elas, com que José Saramago vestiu a Marcenda e as Lídias e Neeras da sua operaçom de regresso-para-morrer do autor presumido¹⁸, encontramos só a frialdade dos seus ossos. Nos versos som figuras tam inconcretas como as de Caeiro, mas estas com nomes; nas Odes as mulheres som companhias, ou o próprio eu poético desdobrado («*duplo-feminino do sujeito que nelas se exprime*», para E. Lourenço) como pretexto do diálogo com que tal sujeito encara o nada da existência. Se há um contacto nom é como com mulher, é outra vez como com criança, em cujo caso o sexo nom tem importância; e observe-se que no exemplo, como é habitual, também a água está presente (em Reis umha água pacífica, mas também é vazio, apagamento do desejo e da vida, é também morte):

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.
 Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
 Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.

(Enlacemos as mãos).

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
 Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
 Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,

Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
 Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.

¹⁶ Está tamém em E.L. II, 195.

¹⁷ Poema de 28-7-1935, não está em Atica. Pode ser visto, por exemplo, no volume da Obra *Poética de Fernando Pessoa. Poesia III* organizada por António Quadros para a Ed. Europa-América, pp. 49-51.

¹⁸ José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Ed. Caminho, Lisboa, 1984.

... ..

Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,
Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro

Ouvindo correr o rio e vendo-o.

... ..

Ao menos se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois
Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova,
Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos

Nem fomos mais do que crianças.

... ..

(IV, 23-24)

Todo o amor é enganar-se, portanto castidade platónica, por muito que se trate de paganismo e de gozar o minuto. E nom vamos insistir neste erotismo facilmente inteligível da máscara Reis, distante da mulher. Só umha última curiosidade: há umha versom de umha Ode, publicada por M. Aliete Galhoz, em que o encontro pracenteiro é com um «mancebo»¹⁹:

Um para o outro, mancebo, realizemos
A beleza improficua mas bastante
De agradar um ao outro
Pelo prazer dado aos olhos.

Mas, de qualquer maneira, som sempre seres assexuados, sejam homens ou mulheres, e nunca vai passar nada, porque a Eros acompanha Thanatos, porque ao mínimo propósito teórico de tender para o gozo acompanha um auto-apagamento de culpa.

5.- A MENSAGEM, se bem nom foi dada à luz sob outra máscara que nom fosse a do próprio Pessoa, vamo-la tomar como dedo mendinho da nossa luva, um heterónimo épico-lírico-elegíaco²⁰ da dramaturgia pessoana, «heteronismo particular» (E.L. I, 169), para concluir esta volta em roda das suas faces na poesia em português, ainda sabendo que deveria ficar fora, por questons de género, como ficaram os poemas Dramáticos (contodo, estes nom fariam senom confirmar as impresons gerais; sobretudo em *O Marinheiro*, onde teriamos encontrado também a imobilidade de mar

19 Citamos por E.L. II, 194.

20 Vid., quanto ao género poético, por exemplo os comentários de António Cirurgião, O «Olhar esfíngico» da *Mensagem de Pessoa (e a concordância)*, ICLP, Lisboa, 1990, pp. 15-16.

sem água e a passividade culpada e virgem do mundo sexual).

Realmente, não tem interesse especial para a nossa pesquisa, porque o ponto de vista épico elimina o mais «pessoal» da olhada do eu sujeito celebrante, quase inexistente com a inexistência da 1ª pessoa (as 8 ocorrências do pronome «eu» estão postas em bocas alheias a esse sujeito celebrante). Entre as personagens históricas cantadas há duas mulheres: D. Tareja e D. Filipa de Lencastre²¹.

Nas duas figuras femininas está em destaque o seu carácter maternal. D. Tareja, «*mãe de reis e avó de impérios*», é a «Magna Mater» do império que foi Portugal no tempo das Descobertas e do Império que ainda viria a ser, o Quinto Império. Mãe de carácter divino e medianeira entre Deus e o Homem, tem assim umha analogia com a Nossa Senhora.

Com D. Filipa de Lencastre há um diálogo à maneira de prece, similar ou paralelo ao feito com D. Tareja, e novamente a visom é materna, de «*Humano ventre do Império*» ou «*madrinha de Portugal*»: será mãe de quatro dos cinco mártires de Portugal que *A Mensagem* recolhe, três no capítulo seguinte, o III das Quinas —só fica fora o Rei D. Sebastião—, e um na Cabeça do Grifo do V, O Timbre, o Infante D. Henrique.

A palavra mulher não existe, a consideração do feminino fora do âmbito histórico-maternal está ausente. E chega.

III. A MÃO ABERTA (ou a luva era umha meia)

Existe algum problema da ordem de impossibilidade de relacionamento de Pessoa com a mulher (e não foram utilizadas pouco as surpreendentes cartas de amor do poeta para insitir no problema, e mesmo para reconhecer «migrações textuais» desde estas para os poemas heronímicos²²). O isolamento desde a infância, o medo da loucura e da «inversom sexual» que ainda que fruste podia descer-lhe ao corpo, a obsessom final pela sua «Obra»..., podem ter a ver com a «*aura de desentendimento*» e «*dificuldade de ser que no plano erótico o definiu*» (E.L. II, 102), com o horror ao sexo nos seus versos, à diferenciação do outro (sempre preferido criança, sem sexo), à mulher só tolerada amorosamente quando adormecida. Nos seus versos constata-se que todas as máscaras heteronímicas apagam a presença da mulher ou querem-na criança, reduzida na sua feminilidade. Constata-se em todos umha «*sexualidade*

21 A primeira filha ilegítima de Afonso VI, rei de Leom e Castela, e mãe do primeiro rei de Portugal, D. Afonso Henriques; a segunda, filha de D. João de Gaunt, duque de Lencastre (da Inglaterra também eram o lendário rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda, por isso é invocada «Princesa do Santo Graal»), esposa do fundador da segunda dinastia, D. João I, e mãe do rei D. Duarte, dos infantes D. Fernando e D. Henrique, e do regente D. Pedro.

22 Vid., por exemplo, José Augusto Seabra, «Amor e Fingimento (Sobre as 'Cartas de Amor' de Fernando Pessoa)», em *O Heterotexto pessoano*, Dinalivro, Lisboa, 1985, pp. 61-76.

branca»: em Caeiro o Erotismo «*idealmente ausente*», em Campos o Erotismo imaginária e transbordantemente libertado (mas feito de impotência e passividade masoquista), na máscara ortónima o Erotismo desesperançado e impotente, em Reis o Erotismo voluntariamente casto (no seu duplo-feminino que a mulher é), e na Mensagem o mínimo Sem—Erotismo da Magna—Mater. Toda a poesia igualada pela mesma negatividade (mesmo o extremo libertado da «Ode Marítima» de Campos), com a qual nom entra em contradição a autêntica vida virgem do autor, marcada pelo puritanismo vitorião da su educação. Naturalmente que nom está ninguém legitimado a indicar nesta última as manifestações dos problemas sexuais que podem sugerir os seus versos. Mas é na vida destes que mexemos, para constatar que as máscaras, sobretudo as dos três heterónimos principais, «*são os três ampliados e interpenetráveis olhares exteriores com que ensaiou reencontrar o olhar simples, inocente e transparente da sua perda, e nessa perdição próxima dele como nada mais, 'ilha dos mares do sul' da Infância. No interior da Cultura culpabilizante que é em grau supremo a cristã cultura ocidental (...) é o Sexo que assume desde o bíblico relato o peso da culpa*» (E.L. II, 119). E na vida dos versos, mesmo dos que coincidem com o curto período de vida real em que por umha vez há umha mulher para oferecer a possibilidade de redimir essa culpa, a impotência afectiva impõe-se²³. Diante disso, que a crítica tradicional liga à sacralização da imagem materna, e diante dos exemplos mais explícitos de repulsa do acto sexual (nos poemas ingleses, «Epithalamium» é clássico), pode-se chegar à hipótese de homossexualidade. Mas esta opinião sempre foi tomada, mesmo por J. Gaspar Simões, com a única discreção que vida e obra de Pessoa permitem. Afinal, como pensa Eduardo Lourenço, «*Não é o de imaginária indiferença ao Sexo, nem pura Impotência mas desesperado e duplo combate para sufocar a expressão de um Eros anómalo e de o transformar em Eros 'normalizado', culpabilizando-se por sentir os impulsos do primeiro e desprezando-se por não poder nem aceitar-se neles nem traduzi-los com os reflexos do segundo. Toda a sua poesia é o doloroso labirinto desta ambiguidade procurando todas as portas para sair dela sem outro efeito do que encerrar-se nele cada vez mais profundamente, até tornar-se no seu próprio Minotauro*» (E.L. II, 126). Familiares e amigos do poeta esforçaram-se em mudar a imagem da mulher que dos versos se desprendem e que podiam diminuir o valor de Fernando Pessoa aos olhos do público²⁴. Mas este Fernando nom vai ser menos Pessoa por ter vivido no labirinto aludido. Olhamos a mão e já nom tem dedos de apanhar mulheres, mas o tecido

23 Nom insistimos nos famosos diminutivos nem noutros lugares comuns; lembramos só um exerto da última carta da primeira fase do namoro, de ruptura com Ophélia Queiroz, a quem seriamente se quer confinar numha infância de felizes crianças: «Fiquemos, um perante o outro, como dois conhecidos desde a infancia, que se amaram um pouco quando meninos, e, embora na vida adulta sigam outras afeições e outros caminhos, conservam sempre, num escaninho da alma, a memoria profunda do seu amor antigo e inútil» (*Cartas de Amor de Fernando Pessoa*, op. cit., p. 133).

24 Dumha entrevista do Jornal de Letras (Nº 177, 1985), a interrogada é D. Henriqueta Madalena Rosa Dias, irmã do poeta (Vid nota anterior, p.260):

continua dando-nos a destreza da luva mais perfeita. Afinal talvez ainda preferimos este prodígio (sobretudo vendo Pessoa na mão aberta, que nos hieróglifos egípcios significa tarefa humana e força magnética).



«P.-Há, na verdade, textos pessoais que apontam para uma certa misoginia, assim como alguns estudiosos referem uma vertente homossexual, sublimada embora. Parece-lhe ter sido o seu irmão misógino ou, antes e sempre complexamente, alguém que se fica pela idealidade excessiva da mulher?

R.-Nunca dei por tal. Porque era enormemente tímido perante as mulheres? Com efeito, o Fernando colocava a mulher num altar, veja-se o culto pela mãe. Mas admirava as mulheres, lembro-me mesmo de algumas que ele achava muito interessantes.»

Doutra entrevista dada por Augusto Ferreira Gomes (o mais constante companheiro de Fernando Pessoa nos últimos anos da vida deste, e seu melhor amigo desde finais dos anos 20) ao jornalista Oscar Paxeco e publicada no *Diário da Manhã* de 28-8-1950 (Ferreira Gomes mostra-se em desacordo com alguns aspectos da biografia publicada naquela altura por João Gaspar Simões): «Mas, para o autor da *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, este era um tímido que não sabia falar com senhoras, etc.

Ora o que acontece é precisamente o contrário. Fernando Pessoa era um conversador admirável que encantava e tinha um especial poder de atractivo sobre as mulheres. Precisamente o contrário do que ele diz o seu biógrafo, o que de resto não admira porque o Sr. Gaspar Simões nunca frequentou os meios em que convivia o Fernando e por isso nunca o pôde apreciar tal qual era em verdade.» (Vid. nota anterior, p. 286).



ERA NOVA E SABIA A MALVAISCO

ESTHER PARDO NUÑEZ

Universidade de Santiago

Eu vou falar-lles da muller a través dunha pequena obra de teatro, *Era nova e sabia a malvaisco*.

Escoller o teatro, en principio, é escoller un xeito de comunicar como outro calquer, como pudera ser narrativa ou poesía. Mais, polo que logo veremos, quixera empezar destacando que no teatro,

- en primeiro lugar, a narración fai-se directamente: non hai un intermediario que nos vaia describendo o cenario, o tempo, as personaxes, as paixóns, os sentimentos, a su exteriorización...
- en segundo lugar, a narración global: as palabras, a entoación, os xestos, a cenografía, as luces ou as sombras, ... todo, absolutamente todo, forma parte da narración.

Se lles adianto estas notas é porque a mensaxe que a autora nos quere comunicar, talvez non pudera ter mellor forma de expresión que o mesmo teatro.

(Facendo unha pequena paréntese, tamén quixera expricar-lles que, como aluna de Maxisterio, non podo menos que lamentar o escaso interese que demostran as nosas escolas e Institutos polo Teatro como forma de expresión. Que este traballo sexa, cando menos, unha pequena excepción).

Volvendo, agora, ao tema, —a muller desde esta peza de teatro que dá nome a esta comunicación—, comecemos decindo que non queremos facer unha análise literaria da obra, tan só resaltar algunhas das mensaxes, —as que cremos de máis interese nun Simpósio como este—, que nós encontramos nela.

Outros, vostedes mesmos, poden, sen dúbida, encontrar outras mensaxes. Pode que até contraditorias como as que aquí imos expór. E, tanto estas como outras, poden ou non coincidir coas intencións que a autora, ao publicar esta obra, nos quixo transmitir. Cremos non ofender a sua creatividade se, ao final, non coincidimos con ela.

Desde o noso punto de vista, nesta multiplicidade de posibles leituras reside tamén a universalidade dunha creación literaria.

Por outro lado —e sirva desde agora como disculpa por se non coincidimos— tamén entendemos que, así como o escritor ou escritora son donos do que escriben, os lectores e lectoras temos dereito a ser donos libres do que lemos. É dicir, temos dereito a recrear en cada lectura a obra que lemos. Somos donas da nosa recepción.

A autora e a súa obra

A obra, *Era nova e sabia a malvaisco*, é, como de seguro xa saben, unha peza aínda recente (Prémio ARLEQUIN de 1990), dunha autora (e actriz), Inma Souto, tamén moi nova (23 anos). Sen dúbida, gustarían vostedes que, aínda que só fose de paso, lles poidera eu contar algo máis sobre a autora e a súa obra. Autora tan nova non figura aínda nos manuais nen nas antoloxias literarias (moito se é de teatro) e teño que dicir-lles que non fun capaz de encontrar máis referencias que apenas as que figuran na contraportada dalgun dos seus libros. Leo-lles, pois, algo do que figura na contraportada desta edición da peza de teatro da que lles estou falando:

- Nace na Coruña no 1968.
- Inicia-se no teatro afeizoado, até que no ano 1986 debuta como profesional na compañía Luis Seoane da Coruña co espectáculo *Forzas eléctricas*.
- En 1987 Prémio Teatro Breve da Escola Dramática Galega coa peza *Cartas a un amante* e no 1989 o mesmo Prémio con *As augas Mudas*.
- En 1990, como xa dixemos, Prémio Arlequín de Teatro con esta peza.

Como ven, unha autora moi nova, con moito aínda que dar-nos, pero dotada xa dunha gran sensibilidade e madurez, como demostran os sucesivos premios obtidos.

Sumário da obra

O diálogo é a veces tenso, a veces terno. Entre copa e copa, Inés filosofa sobre o amor e sobre a vida. Nesa filosofía descubre Pastor a historia dun amor desgraciado e insiste en coñecé-lo. Inés olla-se no seu espello de man e prepara-se para descubrir-lle a Pastor a causa dos seus medos, da súa soedade, os motivos polos que, aos cuarenta e un anos, vinte despois de ter-se ido, decide volver á súa cidade.

Inés empeza a descubrir-se...

Houbo un primeiro amor: un amor de quince anos, nunca declarado. Para el, un caravel cada día. Para ela, apenas un bico... que nunca chegou a saber (nen quixo preguntar) se fora amor ou borrachera... Até que un día, Inés decidiu non comprar

máis caraveliños brancos.

O segundo, tan só un amor de cama...que, de cando en cando, aparecía en busca de Inés,- ou de Maria Posse-; en busca dunha adolescencia que xa Inés non podía dar. A pesar diso, Inés amou-no ao completo, aínda sen ser amada,... até que un bo día desaparece sen dicir nada... No seu lugar,

“[...] deixou unha ferida, mas tamén deixou unha flor: uns zapatitos de cuco que aínda gardo entre as follas de algun libro...” (Px. 37).

Hai xa demasiada botella no seu estómago. Inés ten que ir ao lavabo. Tarda en saír e Pastor pon-se nervoso. Chama na porta do lavabo. Quere que Inés lle abra. Quere abrir. Quere botar a porta abaixo... Por fin, sai Inés. Pastor, nervoso aínda, berra-lle, fai-na chorar. Bota-a fora. Inés chora. As bágoas enternecen a Pastor... Abrazan-se. Un bico furtivo de Pastor..., un baile..., e Inés continua a descubrir-se...

Cando aínda era nova e sabía a malvaíscos, e el menos novo con sabor a café amargo, o terceiro foi un amor espontáneo. Sen presentacións, sen preámbulos, como coñecidos de toda a vida.

“[...] Eu cheguei a aquel home ferida, sangrante, eu mesma era unha ferida, unha ferida sempre aberta. Amei-no con todas as prevezóns, e cando abandonei as prevezóns xa era tarde... Cometimos o enorme erro de amar-nos livremente... e o amor ficou exposto aos dentes afiados dos cans da fame que o alcanzaron até esnaquiza-lo... Cando a min xa non me importava ficar ferida outra vez, resultou que sen querer-lo e sen poder evitá-lo eu fería.[...] Entón veu a agonía. O amor morreu, mas a agonía... a agonía... Eu mesma convertín-me na agonía..” (Px. 44)

Inés ve-se agora con rugas nos ollos, cuarenta anos, sabor a aceite ráncio. Coa ilusión perdida e, sobre todo, con medo de volver empezar. Pastor bica-a na man, pero Inés responde bruscamente. E, se volvese?, —pregunta Pastor. Imposíbel!, —responde Inés.

Un home entra na cafetería. Inés reconece-o. Palidece. Ao pouco tamén o home reconece a Inés. Non sabe que facer...Por fin, acerca-se á mesa de Inés. Falan-se, sorrin, rin. Entre os dous hai agora un diálogo intrascendente, pero que demostra ter existido moita intimidade. O Home colle-lle unha man. Ela estremece-se e retira-a. Chega o tren. O Home, ante a ansiedade de Inés, sube e vai-se.

Inés queda en silencio. Pastor mira-a tamén en silencio, e pregunta: era el, verdade?. Non, por suposto que non, -contesta Inés.

“Por suposto que non. O señor don café amargo, como ti dis, tiña trinta e poucos anos, e ese home devia de ter cincuenta polo menos.” (Px. 54)

“[...] El amava-me e aceptou que eu casase con el aínda sabendo que eu non o amava. Eu xa non podía, e a el parecía non importar-lle demasiado. Pero a

xenerosidade, o mesmo que o egoísmo, ten un límite... Simplemente, el empezou a pedir-me amor, un amor que eu non puiden dar-lle porque eu xa non tiña amor en min. Fora tanto o esforzo que fixera por sobrevivir, tanto o cansanzo que deixara en min a ilusión esmagada, que cando aquel home me pedeu amor eu non puiden facer outra cousa mais que sair correndo.” (Px. 56)

Inés autoculpa-se da sua vida, de cuarenta e un anos de fuxida. Nas suas verbas, con certa premonición dun suicidio, acabará por descubrir-lle a Pastor que ela era efectivamente a sua admirada, a sua amada, Maria Posse.

Inés e Maria Posse están agora vingadas. No seu corazón, cabe ainda unha esperanza que a cabeza se nega a aceptar:

“Xa non ten importancia. Hai xa muito tempo que deixou de amar-me, e tamén hai muito tempo que eu aprendin que podia amá-lo a el e amar tamén a sua liberdade... De todas formas, xa non está aquí.” (Px. 61)

Un bico inesperado a Pastor... un abrazo... E despiden-se cun simple Adeus. Na boca de Pastor, unha invitación á esperanza:

- *Inés!*
- *Que?*
- *Ainda sabes a malvaíscos.* (Px. 62)

O Home volve. Apeou-se na primeira estación e volve en busca de Inés. Xa non está na cafetería, pero el sabe onde encontra-la.

Tema central da obra

Esta obra presenta-nos o drama dunha actriz, Inés, empuxada a vivir nunha continua contradición, nunha continua dualidade, entre o que os demais ven e queren dela, —a vida pública da actriz—, e o que ela quere e debera ser, —o mundo privado de Inés. Desde esta primeira contradición, todo un universo de conflitos interiores encherán, sen solución, a sua vida. Corazón e pensamento, sentimento e razón, vivirán, desde aquí, continuamente enfrentados pola supervivencia dunha ou da outra: tímidez e valentía, ternura e brusquedade, esperanza e desesperación, amor e desamor, xenerosidade e egoísmo, fuxir e volver, escapar e encontrar-se, vivir e destruír-se... as dúas caras, sempre presentes, dun mesmo conflito.

O mundo público da actriz, -frívolo tal vez?-, empeza impoñendo-se, e Inés abandona a sua cidade, -onde está o mundo que quere e debera ser-, para ser en adiante Maria Posse. Mais, con esta primeira fuxida, lonxe de resolver-se a contradición, corazón e pensamento, Inés e Maria Posse, quedan, parece que definitivamente, unidas nunha contraditória personalidade privada de calquer vontade capaz de sobrepoñer-se “aos dentes afiados dos cans da fame” que van modelando, sobre o corpo de Inés, a máscara e o mito dunha irreal Maria Posse, que Inés mesma acepta

tamén (ao menos non se nega) en representar.

Deixou-se modelar. Nunha fuxida constante, abandona o amor de quen a amava polo de outros que só buscaban nela a diversión da primavera. Até que aos cuarenta e un anos, —con rugas na cara—, descubre que non pode seguir, que non vale xa para seguir fuxindo. Volve, entón, á súa cidade de sempre, con ganas de volver a ser Inés, a primeira Inés coa súa capacidade de amar, con ganas, —e tamén con medo—, de encontrar aínda nela o seu mundo, o seu amor. Pero, xa non a mesma. Agora, parece non existir xa esperanza. Hai medo a volver-se a repetir.

No mesmo título da obra parece resumir-se todo o drama:

- sabía a malvaíscos, é dicer, entregou-se toda, por dentro e por fora, deixou-se modelar segundo os demais quixeron, deixou-se saborear ao completo; sen embargo...
- buscaban-na porque era nova. Aos coarenta e un ano, con rugas na cara, quen quedará para ama-la?.

Ao redor desta trama central, hai na obra moitas outras mensaxes. Resumamos algunhas:

a) Sobre a intimidade:

- O asalto dos demais sobre a intimidade da muller-actriz e da muller-Inés. Un asalto que empuxa a Inés a refuxiarse tras da máscara de Maria Posse: unha máscara feita efectivamente por ela mesma, pero á medida do que os demais (coma o mesmo Pastor) querían dela:

“[...] e chegados a ese punto o que queremos é pillar as vísceras do outro por onde máis doi... Logo expoñemos as vísceras, as máis íntimas misérias do outro, na praza pública, no mercado, no ruín mercado das misérias humans...” (Px. 27).

“[...] Cometimos o enorme erro de amar-nos livremente... e o amor quedou exposto aos dentes afiados dos cans da fame que o alcanzaron até esnaquizalo... Cando a min xa non me importava ficar ferida outra vez, resultou que sen queré-lo e sen poder evitá-lo eu fería...” (Px. 44).

- Mentres... a intimidade dos homes parece non interesar a ninguén. O home ao que amou en silencio, ao que nunca deixou de amar, co que conviviu cando aínda era nova e sabía a malvaíscos, o home co que estivo casada até que perdeu o valor de seguir finxindo, de seguir sendo egoísta, de volver a ferir outra vez, nunca, apesar de ser ela Maria Posse, tivo que fuxir da súa cidade. Se, ao final, decide ir-se foi só por medo ao desamor de esa Inés que volta á súa cidade.

b) Sobre o amor:

- A xenerosidade do amor feminino, da muller que se entrega, que ama, sen nome, aínda sen ser amada, sen sequer atrever-se a preguntar se tamén a queren:

"[...] Nunca lle confesei o meu amor, nunca cheguei a saber se el me amava..."
(Px. 36).

"O único que desexei dos homes que ameí foi a súa felicidade. Non para que a compartisen comigo,, [...]. Simplesmente saber que están ben, que teñen paz...ou polo menos que non sofren demasiado." (Px. 37)

"[...] O que sei certamente que el non me amou nunca [...] De vez en cando volvía, chamaba con urxencias de min, quería-me ver, buscaba-me. [...] sempre acudín ás súas chamadas aínda sabendo que, ao velo, o corazón me desgarraría a gorxa...Se chamase agora deixaría-o todo e iría correndo." (Px. 38)

- Sen embargo, cando no home parece dar-se esta xenerosidade, pouco dura:

"El amava-me e aceptou que eu casase con el aínda que eu non o amava. Eu xa non podía, e a el parecía non importar-lle demasiado. Pero a xenerosidade, o mesmo que o egoísmo, ten un límite... Siplesmente, el empezou a pedir-me amor, un amor que eu non puiden dar-lle porque eu xa non tiña amor en min." (Px. 56).

- Mais tamén, a virtude do amor constante, fronte a fugacidade dun amor cambiante que, no fondo, non é máis que a sobreposición deste sobre aqueloutro ao que se trata constantemente de retornar, ou cando menos de redescubrir. Unha constáncia simbolizada no amor do Home, pero tamén na constáncia de Inés que nunca deixou de amá-lo e que a el constantemente retornaba.

"-Cando deixou de amá-lo?"

"-Nunca." (Px. 36)

e, a pesar de todo, sempre a muller en disposición de amar.

c) Sobre a vida:

- A xuventude que se vai e deixa marcas distintas para a muller que para o home: a muller tería que ser sempre xoven; sen que nada pense:

"Eu era nova e sabía a malvaíscó". (Px. 43)

"E...E un bon día descubres que tes rugas nos ollos e que nunca fuches o que querías ser..." (Px. 43)

"Sabe cal é o seu problema? Pensa demasiado." (Px. 32)

- A fragilidade da muller fronte a fortaleza de corpo e de ánimo do home. Continuamente presente ao longo da obra, a través das personaxes de Pastor e

de Inés. El, aínda apenas vinte anos; ela, xa cuarenta e un. El sempre seguro; ela sempre vacilando, duvidando, insegura sempre.

Só ela, a muller, resulta ferida. Só ela se estremece, cando Pastor ou cando o Home (o seu, con maiúsculas) a acarícia.

“–*Es unha muller mui forte.*”

“–*Non, non o son... Sabes? Hai frutas que madurecen co tempo, e tamén hai outras que madurecen artificialmente, ou a golpes: estas últimas son as que antes apodrecen. Eu son unha destas.*”

“–*[...] Olla-me, estou mol, se alguén me tocase esmagaría-me entre os seus dedos.*” (Px. 55)

E, ao final de todo, a pesar de tanto amar, a pesar de tanta xenerosidade, a pesar de deixar-se facer medida do que os demais querían até chegar a confundir-se en María Posse, a Inés só parece quedar-lle a súa soedade, a soedade dos seus recordos, da estación, do café, da súa cidade onde ninguén está a agardá-la. E, a pesar de todo, aínda espera... pois o tren chegado adiantado.

E, velaquí, a razón da expresión teatral. Que millor para mostrar ao desnudo as misérias deste drama, que a expresión teatral?.

Deteñamo-nos, pois agora, sen estendermo-nos demasiado demasiado, na súa análise.

O cenário. As personaxes

O cenário:

A estación, abandonada case, suxa, valeira, triste; como a vida da protagonista que volve abandonada, cansada, destruída... Unha estación que só ten recordos do que foi, como a mesma Inés (ou María Posse).

O tren, sen destino e sen parada, a vida que pasa estoicamente sen preocuparse da cidade nen da hora, porque así quixera ser a propia Inés.

Un tren do que non baixa e ao que non sube ninguén, porque Inés parece desexar a soedade.

“*O oficio dun Deus non é o de criador [...]. O oficio dun Deus é ser superior, e só se é superior cando un é un perfecto estoico, sen nengunha emoción, sen recordos, nen sentimentos, nen necesidades...*” (Px. 31)

O tempo, a noite, o silencio, a soedade de novo, a noite sen presas, porque só na noite pode haber ouvidos e palabras para a amargura dos recordos.

As personaxes:

Inés e María Posse, a dualidade entre a realidade e o desexo, entre razón e sentimento, entre pensamento e corazón; unha muller contraditoria; destruída na súa vida real, pero que vive mitificada na mente de todos os demais, como en Pastor. A contradición permanente entre amar e non amar, entre deixar e non deixar amar-se, entre a espera e a desesperación. A dualidade, en fin, entre Inés e María Posse, até o punto que, na obra, non sabemos cando unha e cando a outra. Unha dualidade de personaxes, a unha vez separados e unidos, coa que a autora xoga habilmente a confundir-nos.

Pastor, o contraste coa protagonista. A xuventude, os soños, a vida sen feridas que Inés xa non ten. O querer ser, fronte a unha Inés xa cansada. Fronte a fraxilidade de Inés, a fortaleza de Pastor; mais coa, aínda, inocencia dos poucos anos vividos. Unhas veces, aparece como pretexto para un monólogo sen sentimentos, pero noutras, é algo mais. Unhas veces, suxeito de amor por María Posse e pola mesma Inés; outras, obxecto dun sentimento que na muller pode estar apartado ou esmagado, mais non morto: a capacidade para amar.

O Home, sen nome, como todos os demais aos que María Posse-Inés amou. A dupla solución, dualidade e contradición constante en toda a obra. Dous finais, —o do Home que se vai e o do dese mesmo Home que volve—, para, tamén no final, deixar patente o desexo de Inés de esquecer-lo todo e, ao tempo e con igual forza, o desexo de volver a empezar, de volver a amar, aínda que, outra vez de novo, o seu amor non teña nome. Ou si a: un nome xenérico, con maiúsculas, como simbolizando a enorme xenerosidade dun corazón como o de Inés.

Conclusión

Unha peza de teatro de permanente contraste entre o mundo da razón (o do home: Pastor) e do sentimento (o da muller: Inés-María Posse). Para estas: a inseguridade, o ter que esconder-se ou fuxir para protexer a súa intimidade; a xenerosidade, até o punto de amar sen ser correspondida; de amar, ademais, con total desinterese (por iso os homes de Inés non teñen siquera nome); de entregar-se con plenitude; de amar sempre e a pesar de todo. E, para cando a xuventude xa se foi, sen deixar ao seu paso máis que recordos amargos, de novo a loita tras e en contra a soedade, e, apesar de todo, dispostas a volver a empezar.

O ACESO DA MULLER AOS DOUTORADOS EN CIÊNCIAS. GALICIA: 1955 - 1989

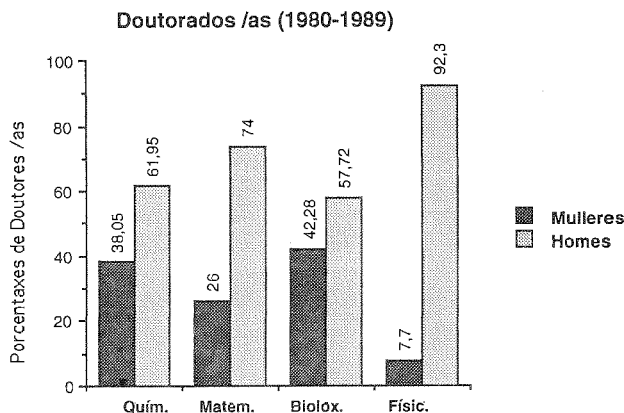
ANXELA BUGALLO. RAFAEL SISTO. MANUEL R. BERMEJO

Universidade de Santiago

Obxectivos

É ben coñecida a ganancia de parcelas de poder pola muller nas últimas décadas do século XX, mais cómpre ter unha idea máis clara de como está a ser esta incorporación da muller a un campo tan relevante como é o da Ciencia. Un dos nosos obxectivos ao elaborar este traballo, foi tentar comprobar se a tendencia á equiparación que se amosa no número de matrículas realizadas por homes e mulleres no 1º e 2º ciclo das carreiras de Ciencias, se mantíña nos estudos que levan á obtención do grao de Doutor/a. Non é a nosa intención tirar conclusións absolutas dun traballo que á forza resultará en certa medida descontextualizado, senón a de expor unha serie de datos que animen á discusión ou a futuros estudos, para evitar a perpetuación da marxinação da muller nun eido tan determinante.

Gráfico núm. 1



Táboa 1 Relación Homes / Mulleres doutorados/as polas facultades de Ciéncias, con exemplos comparativos. (*)

Cursos	Quím.	Mát.	Bio.	Fís	Far.	Dto.	Univ.
1955-56	4/1				0/0	1/0	11/1
56 - 57	7/0				2/0	1/0	21/0
57 - 58	5/0				3/1	0/0	17/1
58 - 59	5/0				1/0	3/0	16/2
59 - 60	2/0				2/0	1/0	15/0
60 - 61	1/0				1/1	4/0	15/2
61 - 62	2/1				3/0	0/0	10/1
62 - 63	0/0				2/1	0/0	6/1
63 - 64	1/2	0/1			3/3	1/0	14/4
64 - 65	2/2	0/0			1/6	2/0	13/8
65 - 66	12/1	0/0			5/5	2/0	32/7
66 - 67	2/1	0/0			1/0	1/0	10/1
67 - 68	6/1	1/0			3/2	0/0	12/2
68 - 69	6/2	1/0			2/3	2/1	21/6
69 - 70	6/1	2/0			5/0	4/0	
70 - 71	8/1	2/0	1/0		6/3	2/0	
71 - 72	4/1	1/0	0/0		1/1	1/0	
72 - 73	16/0	5/1	0/1		1/3	3/0	
73 - 74	9/6	5/1	1/0		2/3	4/1	
74 - 75	9/2	3/0	3/2		1/8	4/1	
75 - 76	14/4	4/2	1/1		2/7	7/0	
76 - 77	5/2	2/0	2/2		2/0	1/0	
77 - 78	5/2	3/3	7/5		3/4	0/0	
78 - 79	6/1	4/1	7/9		2/4	1/1	
79 - 80	4/1	1/1	6/3		5/3	2/0	
80 - 81	4/5	2/1	11/2		2/1	1/0	
81 - 82	6/5	7/2	12/6	3/0	4/2	6/1	
82 - 83	4/6	6/0	5/2	5/0	4/6	4/0	48/17
83 - 84	7/5	5/4	10/5	1/0	5/6	3/0	43/29
84 - 85	8/3	3/0	3/5	0/0	5/4	2/1	
85 - 86	17/5	3/1	4/8	2/1	5/6	2/4	
86 - 87	6/5	6/0	9/8	3/0	4/5	1/1	
87 - 88	10/5	1/3	9/10	5/1	0/10	3/1	
88 - 89	8/4	4/2	8/6	5/0	5/10	1/1	
TOTAL	211/74	71/23	99/75	24/2	93/108	70/13	

- (*) Quim. = Químicas Mát. = Matemáticas
Bio. = Bioloxía Fis. = Física
Far. = Farmacia Dto. = Dereito
Univ. = Nº total de doutorados/as nese curso.

As titulacións anteriores á disgregación da Fac. de Ciéncias, referen-se ás distintas seccións da mesma, que posteriormente se independizaron.

Plantexamento

A época escollida abranxe desde o ano 1955, en que a Universidade de Santiago recupera de novo a competencia para conferir os títulos de Doutor/a —tras a supresión desta potestade no século pasado—, até o ano 1989, no que xa se efectiviza a nova regulamentación para a realización de estudos de 3º ciclo, establecida uns anos antes.

De calquer xeito, cómpre dicir que, nas Memórias da Universidade de Santiago anteriores a 1955, pode seguir-se a realización e lectura dalgunhas teses de Ciéncias en Madrid, tendo constáncia, xa no ano 1951, do caso dunha muller pertencente á cátedra de Química Orgánica.

Como pode comprobar-se na Táboa I, aínda que o noso estudo centra-se na Facultade de Ciéncias, (analizando a produción das distintas seccións, e logo das facultades independentes), inclúen-se tamén os datos da Facultade de Farmacia, da de Dereito e, nos anos que se pode, o resultado da produción do conxunto da Universidade. A inclusión de Farmacia está motivada porque, sendo esta unha facultade con contidos de ensino moi semellantes á de Ciéncias, ten un comportamento absolutamente diferente no rol home/muller por causa, sen dúbida, de fortes condicionamentos sociais. O caso de Dereito debe-se simplemente á busca dun forte contraste que axude á valoración da situación no seu conxunto.

Fontes

Especialmente difícil resultou a recopilación de datos, obrigando-nos a diferenciar distintos períodos e diferentes graus de fiabilidade segundo as fontes empregadas. Poden-se confirmar coma fontes de alta fiabilidade as obtidas nos Negociados das facultades de Química, Dereito e Farmacia¹, que ademais abranxen toda a etapa estudada. Tamén temos confianza nos datos obtidos na Facultade de Bioloxía, que só cubren o período 1980-89, e no Negociado de Matemáticas, aínda que difere en casos

1 – Arquivo de Expedentes de Grau. Negociado da Fac. de Química: 1955-1989

– Libros de Rexistro de Teses Doutorais lidas na Fac. de Dereito: 1955-1989

– Documentación dispersa sobre teses lidas na Fac. de Matemáticas, que se atopa no Negociado da mesma.

Fac. de Física (1980-89)
Doutores/as - Matriculados/as

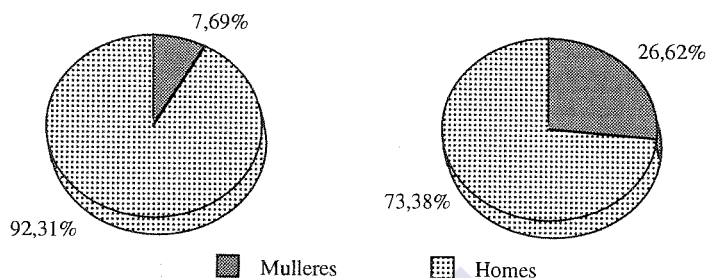


Gráfico nº 5

que se converteron na única fonte posíbel. (De calquer xeito a desviación debe ser pouco importante, xa que afectará ao chou tanto aos datos de homes coma aos de mulleres). Tamén houbo que empregá-los para obter información sobre as teses lidas na Facultade de Física, onde afirman non ter rexistro específico dos expedientes de grao. Para recoller os datos que se refiren durante certos anos, os posíbeis, ao conxunto da Universidade, empregamos dúas publicacións da propia Institución. As Memórias⁴ conteñen referencias detalladas das teses desde antes de 1955 até o ano 69, se ben fixemos algunhas correccións baseando-nos nos datos propios das facultades. Outra documentación, illada, do *Servicio de Publicacións e Intercambio Científico*⁵, que só se elaborou para os cursos 82-84, permitiu-nos facer comparacións algo máis actuais do conxunto.

Os datos correspondentes ao número de matriculados -só recolleemos os alumnos/as de ensino oficial- tamén proceden das Memórias, apoiadas polos Anuarios Estadísticos, coa excepción dos anos 1985-86 e 1988-89 dos que non hai datos.

Podemos resumir a situación afirmando que, se ben certos datos reseñados, e anteriormente salientados, non son fiábeis nun cento por cento, si poden ser razoabelmente aceptábeis e, desde logo, os únicos que podemos contrastar.

2 *Tesis Doctorales. 1976-77/ 1988-89*. Madrid, Ministerio de Educación-Consejo de Universidades, 1990

3 *Tesis Doctorales aprobadas en las Universidades Españolas en el curso 77-78* (idem para 78-79/ 79-80/ 80-81).

Madrid. Ministerio de Educación y Ciencia. Centro de Proceso de datos.

(4) *Memorias de la Universidad de Santiago* (Cursos: 1948-1970) Santiago, Universidad de Santiago.

(5) *Tesis aprobadas en la Universidad de Santiago durante el curso 1982-83* (Idem para o curso 1983-84.

Folletos sen editar- Bibl. Xeral. Santiago, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico

Evolución comparativa da porcentaxe de Doutoradas

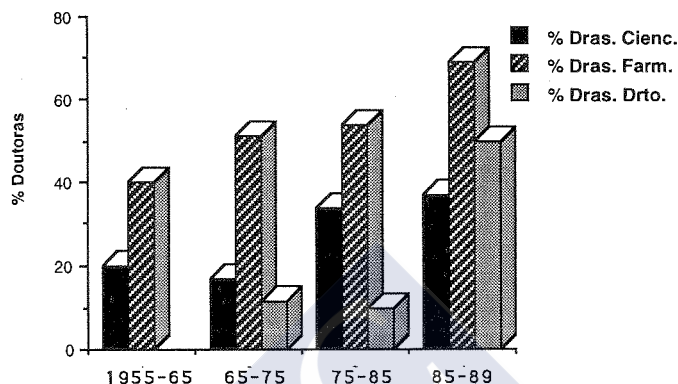


Gráfico núm. 6

O carácter irregular dos estudos analisados, así como as fortes variacións numéricas que se dan entre curso e curso, obrigáron-nos a reseñar nos gráficos só informacións promediadas de períodos relativamente grandes que, se ben son moito máis fiábeis, aínda deixan entrever unha forte variabilidade que dificulta a análise de tendencias e a obtención de conclusións válidas.

Análise das distribucións, e tendencias apreciábeis

No gráfico número 1 aprecia-se xa nunha primeira observación, a desproporción existente en todas as facultades entre o número de mulleres e homes que conseguen doutorar-se na Universidade de Santiago, desde o ano 1980 ao 1989.

Facendo un estudo comparativo previo das porcentaxes de matriculadas no 1º e 2º ciclo de cada sexo, evidénciase como a discriminación incrementa-se a medida que se eleva o nivel de estudo. O 48,32% de matriculadas na Facultade de Química reduce-se a un 38,05% no doutorado (gráficos número 2), na de Bioloxía dun 58,91% só un 42,28% (gráficos número 3). Agrava-se o desequilibrio no caso de Matemáticas, fronte a un 43,11% de matriculadas, só un 26% acada o doutorado (gráficos número 4); e a situación chega ó seu máximo en Física, cun 7,69% de doutoras, partindo dun 26,62% de matrícula (gráficos número 5).

Doutoramento Ciencias / Total Universidade (1955-65)

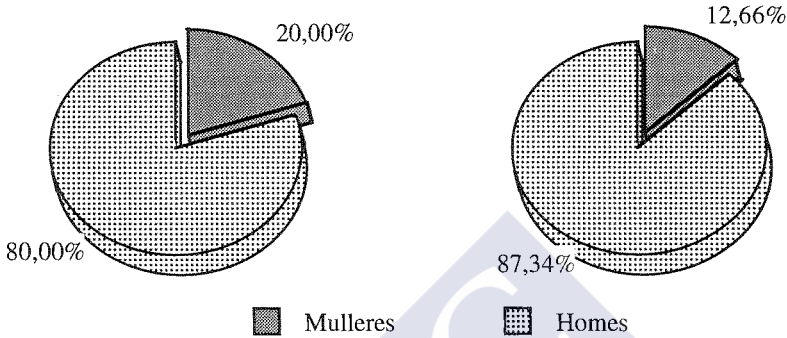


Gráfico nº 7

Estes datos confirman o acceso diferencial das mulleres ás carreiras de ciencias. Nas facultades como Bioloxía, máis enfocadas cara o ensino, sobrepasan en número aos homes, pero nos centros máis orientados á tecnoloxía, como é o caso de Física, superan escasamente o 25% da matrícula e o número de teses é case anecdótico. Por claros indicios obtidos das publicacións do Ministerio de Educación (que non son cuantitativamente fiables para Galicia, pero si cualitativamente), podemos asegurar que a desigualdade sería moito máis aguda no caso das Escolas Técnicas Superiores.

Doutoramentos Ciencias / Total da Universidade (1982-84)

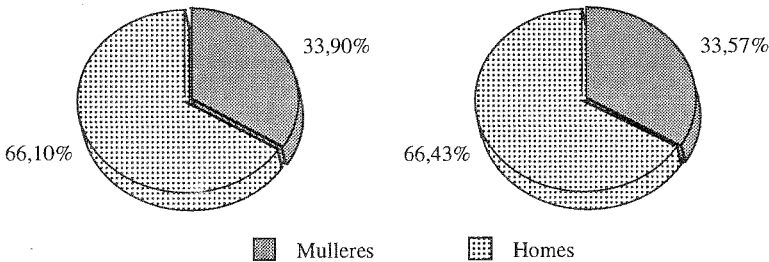


Gráfico nº 8

Estudando o gráfico número 6 é doado atopar outro exemplo desta diverxencia. A carreira de Farmácia, considerada socialmente como «profesión feminina», lanza uns datos que serían inexplicábeis noutras facultades de Ciencias. Pola contra, en Dereito (gráfico número 6), centro de formación dos responsábeis políticos e económicos, partimos incluso da inexistencia de doutorandas até 1965 (cando se establece o doutorado desde 1955). O salto da última columna é pouco significativo, xa que está causado precisamente polo escaso número de estudantes de 3º ciclo, de forma que pequenas variacións fan oscilar bruscamente as porcentaxes.

Non parecen ter o conxunto das Facultades de Ciencias un comportamento marcadamente distinto, no problema estudado, do resto da Universidade (gráficos números 7 e 8). Seguindo os argumentos anteriores, comprobamos que esta aparente semellanza está parcialmente causada pola compensación das facultades destinadas ao ensino.

Albisca-se nestes dados que a idea actual da grande conquista da Universidade pola muller é excesivamente optimista e superficial. A muller acede á Universidade pero non permanece nela. A pesar desta afirmación, a evolución global, no tempo, é positiva. Por exemplo, a media de doutoras en Químicas foi nos últimos trinta e cinco anos do 26% (Táboa 1), pero recoñece-se un medre lento, máis insistente, desde o 20% das dúas primeiras décadas estudadas até o 35% dos últimos quince anos. Esta situación é comparábel, no campo das ciencias experimentais, á que se presenta nos Estados Unidos de América⁶. Incluso na nosa Universidade é máis favorábel o caso dos estudos de Química, analisados nese traballo.

Por último cómpre dicir que é o noso obxectivo motivar a novos estudos que determinen as causas últimas da discriminación da muller no eido universitário, que non son sempre as máis aparentes. Sería interesante ver, por exemplo, a porcentaxe de mulleres que aceden ao Doutoramento e se manteñen con posterioridade ligadas profesionalmente á Universidade, así como comprobar cantas delas dirixen á súa vez traballos de doutoramento, ou que tipos de traballos desenvolven maioritariamente nos departamentos.

(6) EVERETT, K. G. and DeLOACH, W. S. (1991). Chemistry Doctorates Awardede to Women in the United States. *Journal of Chemichal Education*, 68 (7): 545-547

A POESIA DE PILAR PALLARÉS

KATHLEEN MARCH

Universidade de Maine. EE. UU.

A poesía de Pilar Pallarés está marcada polo concepto da pátria. Abundan as referencias directas a Galiza no seu primeiro libro, *Entre lusco e fusco*, de 1980, embora no seguinte, *Sétima soidade*, de 1984, a experiencia amorosa ocupe o primeiro plano. Seguen moitos poemas, algúns publicados en libro, aínda que non nun libro só dela. Outros foron publicados en diversas revistas e outros máis aínda non saíron à luz en forma impresa. Dos poemas que aparecen no colectivo *De amor e desamor* (de 1984), algúns son anunciados como pertencentes a unha futura publicación que se chamaria *Poemas da povoadora*. É un libro que aparentemente non vai ser. Por outra banda, comeza a haber poemas pertencentes a un volume que proxecta titular a autora *O libro das devoracións*.

Este breve repaso bibliográfico serve para asinalar-lle tres etapas à poesía de Pilar Pallarés, tendo a terceira probábeis subclasificacións, porque non vai asociada toda a un libro como as dúas primeiras, senón que aínda está en vías de se definir. O que aquí nos interesa é o proceso que caracteriza o conxunto da poesía de Pallarés, no que representa dun proceso de maturación. Quer dicir, como se vai mudando e moldeando a expresión poética da relación de compromiso con a pátria, seguindo a orientación de tendencias críticas que tratan a cuestión de nacionalismo e sexualidade.

Galiza ten un aspecto algo ameazante no primeiro poema que se refere a ela, e que se intitula "Dunha lámina do Album «Nós» de Castelao". O retrato poético reproduce en principio a coñecida imaxe do esqueleto con un neno nas mans e outro no ventre. É o arquétipo da Nai Terríbel, dadora da morte embora proxenitora terna, aldraxada. Na imaxe visual poderíase interpretar de maneira negativa o presente dunha Galiza morta quizais por faminta (faminta de xustiza, de amor, dos moitos agarimos que precisa un país para os seus fillos e para si). No poema de Pallarés, esa nai non perde o aspecto terríbel, e o seu corpo estragado, esquelético, será o texto en que se escriben as violencias da historia. Maia non perde a capacidade de renacer;

remata o poema con unha afirmación: “vencedera da morte, Galiza segue viva”. A poeta non só separa a pátria da fusión con a morte, senón que lle atribuí rasgos sobrehumanos, da nai todopoderosa: “Vencedora do tempo, da cobiza, da fame, / de séculos de inxúria e extraño noxo, / de orfandades e bágoas, de traballos arreos; / triunfante da ignorancia, da pobreza e do frío, / do desprezo do fillo que esqueceu o seu berce”. Noutras palabras, e aínda que nesta primeira época Pallarés non mostre consciencia dun discurso feminino ou feminista —nun verso lemos que “o poeta é un home”— de feito é *a poeta*, a filla, quen lle vai inscribir os novos trazos da vida. Neste primeiro poema nacionalista, Galiza é aínda “a nai”, non “miña nai”; a vontade da poeta encamiña-se de maneira colectiva, axudada por uns versos de Seoane, do libro *As cicatrices* e que serven de epígrafe: “Ollade a Galicia erguerse paseniñamente de todo-los supricios”. Importantes serán as cicatrices, ou as feridas, na poesía de Pallarés, que irá devagar convertendo-as en marcas que salientan a diferenza entre a persoa que está morta e a que está viva, con un corpo capaz de sentir.

A relación desta voz ou filla poética con a nai non é monolítica; quer dicir, como toda crianza sente o abandono materno, os desexos non satisfeitos. Di: “Fiquei de novo soía, baleira, triste, orfa”. E neste momento precisamente asume a identidade da nai, ou ao menos a imaxe desta; o mesmo texto da dor é inscrito no corpo da poeta: “Tiña nas mans abertas e espantadas / o cadavre sanguento da esperanza”. O seguinte poema é acusación e condena dos maus fillos de Galiza; fai-nos lembrar quen foi e é, a súa nai, e sobretudo, fai un chamado à resurrección dela, deles mesmos. En outros poemas, o motivo do fillo traidor ou ingrato vai contrastar con a voz poética que afirma a súa eterna lealdade à pátria, inclusive nos momentos en que esta non satisfai os dexesos da filla de ver nela unha nai forte, independente, completa. Nestes poemas a imaxe de Galiza como terra materna parece-se sobremaneira à análise das relacións nai-filla feita por certa crítica feminista, como a de Kathie Carlson, en especial no libro *In Her Image. The Unhealed Daughter's Search for Her Mother* (Shambhala, 1989). Loxicamente o traballo de Carlson non trata o tema do nacionalismo, por ser outro o contexto en que se produciu, mais penso que esta mesma relación non só é distinta da que tiveron (e teñen) moitos fillos da Galiza senón que tamén vai dar lugar ao proceso posterior da poesía desta escritora. Falar de arquétipos non significa negar o peso fundamental do contexto político; si significa a crenza na posibilidade de que a muller poda experimentar a relación con a pátria dun xeito propio e que os recursos, a linguaxe que empregue para expresá-la, vai adquirir trazos non moi frecuentes na linguaxe masculina. Poque se Galiza é nai —e moito teríamos que falar (e falaremos no futuro) desta imaxe materna da nación galega—, é lóxico que a muller interprete e exprese esta relación dunha maneira que reflecta a *sua* experiencia social e política, por meio dun discurso que teña raíces no espiritual e psicolóxico feminino.

Nun poema feito en Salamanca, lonxe da nai, a poeta vai-na idealizar no desexo de voltar, vai expresar a arela de se fusionar con ela, nunha unión feminina, libre, de solidariedade entre mulleres que sob a orde do pai tantas veces é silenciada. Así

lemos: “Galiza lonxana e pura, / en min estás e en cada hora” e depois: “Na saudade das horas alongámonos, / ti e máis eu, miña pátria, en forte aperta”, e “Compañeira de sangue, nai das miñas artérias”. Un aspecto da imaxe materna é precisamente o ser a terra abandonada física ou culturalmente polos fillos. O abandono incluí o abandono da lingua. Lembremos que *Entre lusco e fusco* contén poemas en castelán que a autora incluí ao final, como testemuño de, e protesto contra, unha situación que “non se debería producir”. Neste marco poden citar-se os poemas con topónimos galegos, os nomes que figuran como aloumiñados pola poeta, por ser fillos da nai, anacos vivos do seu corpo. E a lingua materna fai de vínculo con a terra galega, é o fio que conduz à nai e à loita por ela. Esta postura, creo eu, vai levar à terceira etapa, na cal a cuestión nacional non se percebe de forma directa, como lemos nun poema do primeiro libro: “descubro a miña terra, chego a min por camiños / que antes ignorara, milito na palabra” e “[...] vou feliz polo mundo, / esquecida da morte, pensando nos biosbardos / e nos nenos e as vacas, sentindo o teu latexo / e sentíndome viva”. Quer dicir, a lingua é vida, é o cordón umbilical que relaciona a poeta con a nai e consigo mesma. O silencio é a morte, porque a falta de historia significa a condena à non existencia, ou nas palabras de Elaine Showalter, à invisibilidade, à transparencia. Tanto as mulleres como a pátria galega deben construír, ou reconstruír, unha historia de seu que non só represente con fidelidade as súas experiencias senón que tamén atinxa o respecto merecido de acordo con os seus valores.

Os poemas de *Entre lusco e fusco* están marcados polo momento en que foron producidos, que coincide, no caso das primeiras composicións, con a morte de certa figura histórica e os anos iniciais dunha suposta abertura. Son anos de solidariedade e ilusión, continuación dun discurso político tamén abertamente comprometido. Mais penso que non facemos balanço completo ao ver a poesía de Pilar Pallarés só como eco do compañeirismo. Nos poemas finais pde detectar-se un aumento do sentimento de relación telúrica, de identificación con a nai xa moito máis completa. É quizais o desexo de asumir a identidade dela na súa totalidade, de recibir dela o que pode ofrecer de forza. A fusión vai significar o ceder toda posibilidade de fuxir, porque xa as raíces se fan profundas, as pedras eternas, a terra galega vai ser xa para sempre mundo único. Así lemos: ‘Afirmome no meu. Eu quero ser / exactamente isto que son’. E máis adiante no mesmo poema: “Quero que o meu sangue sexa o mesmo da terra, / que latexen cinxidos o meu corazón e o seu”. E insiste: “Afirmome no meu. Quero ser terra”. Portanto, penso que é a postura da deusa universal e tripartida, o arquétipo dun mundo matriarcal, a apropiada para lermos estes versos nos cais a poeta se dirixe à súa própria palabra, que ten tres aspectos: filla, nai, compañeira: “Fica para sempre xunto a min, / [...] / ensinareiche en todo o universo / os rios imposíbeis e os cadoiros, / a Atlántida perdida e o centauro. / Non te afastes de min, / non me deixes de novo”. Aínda que foi abandonada polos fillos, é a matriarca que posuí todo o saber, os segredos antigos, a chave dos mitos. É a atitude en que se insiste con aínda máis forza no seguinte poema. Aí lemos:

Aquí me tes, querendo xa ser terra,
 estar cos carballos nas raíces
 ...
 Eu estou coa terra tremecida,
 teño as mans sulcadas das suas veas
 ...
 Corpo a terra, que a terra nos agarda.
 ...
 Estou cos que saben o segredo da mazá,
 o arume incoñecíbel do alcipreste,
 ...
 ¿Non escoitas os ríos nos meus seos?
 ¿Ves, amor? Sonche terra contra terra
 e agardo, como ela, o tempo novo,
 Corpo a terra, que nela está o segredo.

Feita a reintegración à nai, a voz poética ocupa ela mesma o posto materno. Na perspectiva ou experiencia masculina, en que a muller é Outra, a volta ao ventre materno significa a anulación do seu ser ou identidade de home: a morte do que se deixa devorar.

Cando a muller volta ao seo materno, reforza a identidade feminina; non se anula, multiplica-se, mira-se no espello porque o proceso é de auto-identificación, de ver os perfís da nena que leva dentro e aprende o que significa ser ela nai tamén. Nai, e que fique claro, non no sentido tradicional, prescritivo, cristián, que no fondo se asocia con a figura da Virxe tal como a analiza Maria Warner no seu libro *Alone of All Her Sex*. Aquí falamos do símbolo arquetípico e máis antigo do poder feminino, tal como o analiza Erich Neumann no seu libro *The Great Mother*, no cal explica que o termo se refere a unha 'situación psíquica complexa do eu' (p. 11). Esta (tamén chamada Tripla) Deusa foi orixe do mundo antes de ser destituída pola ideoloxía patriarcal. Di Pamela Berger en *The Goddess Obscured*, que 'se pensaba que tiña unha multiplicidade de características e funcións divinas [...] non só controlaba as estacións senón que tamén era raíña do mundo subterráneo. Foi, contudo, na área do nacemento, rexeneración e fertilidade vexetal que se centraba o seu culto' (p. 5). Na volta à esta primeira deusa da terra, silenciada mais inmorredoiira, que na poesía de Pilar Pallarés é Galiza, a morte forma parte dun ciclo que non cesa:

Galiza, cadaleito
 de esperanzas, torre de angúrias,
 faísca de inocéncia,
 berce de todos os meus risos,
 ventre de terra virxe que me chama
 ...
 En ti quero morrer, viver para sempre.

...
 No teu colo de nena, eu dormida.

Desta etapa que remata na autoafirmación do feminino nacional, a poesía de Pilar Pallarés pasa à fase da dor ocasionada pola perda do amor. Non vou comentar os poemas de *Sétima Soidade*, simplemente porque forman unha unidade moi clara, retratan unha experiencia única e intensa. Isto en absoluto nega o valor poético do libro, mais aquí prefiro ve-lo como paso ao estado posterior, como viaxe polo lume ou descenso aos infernos, de que sai a persoa purificada, embora con cicatrices, capacitada para ver o mundo doutro xeito. No caso de Pallarés, penso que, e deixando à marxe moitos poemas de interese por falta de tempo, cumpre ver unhas composicións máis recentes.

Nelas topamos un mundo que às veces parece ser ermo. É como o que fica após unha longa e violenta guerra, un mundo imóvel, baleiro. Nel abundan as feridas, o que non é nen vivo nen morto, un lugar onde se trazan, máis do que as presenzas as perdas. Poden ser vestixios do existencialismo provocado polo fracaso amoroso; non nego que haxa unha “dor de vivir” nestes poemas. Mais a traxectoria da poeta parecería impedir unha interpretación desligada do contexto real. Ela quer partir das orixes, do mundo mineral, do máis frío, primitivo e falto de presenza humana, para reconstruír unha identidade nova. O proceso de reconstrución oscila entre o apalpar o próprio corpo, definindo os seus límites e capacidades de funcionamento, e o definir aos demais en termos de como se relacionan con ela. É mostra de como o persoal vai intimamente emparellado con o político, como demostra Barbara Sichterman en *Femininity. The politics of the Personal*.

A primeira paisaxe desta fase de “pós-amor” é escasa, silandeira, despovoadá, ou se se quer, desumanizada e fragmentada e definitivamente afastada dun locus concreto, nacional: “Só un camiño de estátuas, un silencio de parques / entre ollos cegados. Ali onde as urtiga medra, / e a carnazón das bocas, / onde as choivas de marzo / levedan novos corpos para a morte”. Esta paisaxe reflicte o eu fragmentado, a voz poética à procura de signos que deen corpo ao texto persoal, porque di: “Mais hoxe leo as páxinas espidas do que teño / e na balanza manda o peso do que perdo”. Os verbos son flébeis ou inexistentes, rexen os ollos sendo a vista o sentido máis próprio do masculino, porque define pola superficie que observa e que portanto cataloga como ausente ou inferior, o non visíbel. Lembremos que Pilar Pallarés é autora dunha poesía profundamente enraizada na terra. Os riscos no texto baleiro ou páxina en branco criada polo discurso poético carecen de coerencia, fican incompletos, até achar, diríamos, à palpadelas, unha forma de seu. Daí os versos como “Matéria porosa da mañá” ou “fructificado na cor da terracota”, que loitan por configurar-se “[n]un desexo de ser confusamente / mineral e epiderme”. Este paso do proceso requir unha autonegación total, que segundo a poeta consiste en: “vaziarme de ser para o ser todo / ao azar de cada instante, / Devastar o pasado. / Arrancar e polir até tocar o centro / da dureza, a osamenta esencial, / o núcleo do seu nada”. Apesar

da tendencia niilista, fica un nome, fica algo na memoria. É como o momento máis escuro do inverno, cando Proserpina apenas existe para a terra porque ten a obriga de estar ciclicamente con Hades. O seguinte poema agoma, xurde, sai da anterior quietude con unha forza extraordinaria. Entre os poemas desta fase este é cuase único na súa linguaxe vulcánica da que Hélène Cixous chama 'muller recén nada', que é muller-terra, muller-mai, muller todopoderosa, empurrada polo desexo:

renazo nos limites acuosos
 entre a palabra sombra
 e o terror do abandono
 soergo-me da nai que ainda me nutre
 deste silencio escuro que me bebe
 e evado-me nun fio sensitivo
 nun regueiro de lava acre e salobre
 e grito-me e suplico-me
 nocturna flor crescida do desexo
 pouta de tigre que agora despreguiza
 e tanxe nos meus nervos

É nai en que dá a luz a si mesma e é criador da materia feminina:

renazo-me e reinicio-me
 e unha maré sen trégua en min reinvento
 e refago-me en lava
 nunha estrela de sangue acedo e quente
 neste medo nupcial en tanto visgo

A dificultade da loita revela-se nos versos finais, nos cais a voz poética retrocede, diría-se, torna ao ventre porque o proceso de creación desta nova terra aínda non rematou. Pesa o pasado, a tradición, as laxes (lembrazas dunha Compostela presente no libro *Sétima Soidade*), a linguaxe dos outros que a marca:

regreso-me e suplicio-me
 e digo-me que son
 que teño un nome
 unha inicial de lume
 unha letra escarlata que me sinala a frente
 para os deuses

Que o retorno non representa a morte fica claro na estrofe final:

retorno aos meus cartílagos
 a esta esfera solar que o inverno esfuma
 a un ídolo de bronce balorento
 a unha espiral larvada
 à miña fame

Velaí unha diferenza con os primeiros poemas de *Entre lusco e fusco*, nos cais a fame era produto de inxustizas. Esta poesía posterior é símbolo dunha vontade de ser. Citei este poema na súa totalidade porque considero que reúne elementos nunha encrucillada expresiva de paixón vital. O vulcán dormido no seo da terra pode estoupar en calquer momento. E deixa ronseis que van endurecendo, van formando o esqueleto dun discurso propio, un discurso/vida. Daí que as 'afogadas' de varios poemas non parezan permanentemente mortas, nen frases como 'arxilas da memoria' sexan indício dunha rixidez de límites senón materia necesaria para o labor de reconstrución.

Motivo estreitamente relacionado con a fame é o acto de morder, de apresar e inxerir algo que vai servir de alimento, que é imaxe enérxica do desexo de vivir. Fica salientarmos así mesmo que os dentes de diversos poemas de Pallarés non son símbolo negativo (aínda que o teñan dito moitos a respeito da nai terríbel e devoradora) senón todo un símbolo da paixón que quer devorar o mundo para o viver e o facer seu. Por iso inclino-me a ler de maneira positiva versos como:

este cuarto os muros
o silencio
ao outro lado está o tigre as suas poutas
destrozan os vernizes
arrañan un músculo aínda vivo

e que rematan con un

ouh miña amada besta
impreca-me
integra-me
deglute-me
sácia-te de ti en min

O que significa deixar que entre a besta faminta, recibida con unha nova linguaxe xa despida, de imperativos que se entregan ao pracer.

Ao tempo que a voz poética, como acabámos de ver, se mostra disposta a ser-para-outro, ser-en-outro, sempre ameaza o museo dos discursos inúteis, espazo povoado de trofeus e obxectos balorentos que xa non significan nada e espazo que en troca exige o silencio, o non-discurso dela, onde

[...] unha chega a afacer-se
a camiñar por el tal un pátio,
quizais con precaución de non falar mui forte,
de non sofrer mui alto e con agudos,
por se o monstro acordar.

Nun poema publicado en *Gaveta*, topamos unhas peticións aparentemente niilistas: “que nada do que amo me concedan / para que unha fame se devore na outra / e outra boca prosiga até o meu centro / onde hai fillos de greda que non queren crecer”. Pero a fame que é o desexo, pode con a súa boca —xa o ton loita por se tornar erótico—, fecundá-las facer-lle medrar os fillos en potencia.

Alguns poemas cobran forza, embora cautelosamente, con a reaparición dos corpos, os elementos vivos, a primavera. Xurden as cousas en forma dun texto en cerne, o instrumento ou a man que deixa probas da súa existencia sobre a páxina, en versos como “nas nervazóns da edra sobre o muro” ou “Tenra língua salgada [...] / deseña un fio de prata e sangue en torno ao pé”. Abondan as referencias ao salgado, sendo o sal un termo polisémico que abranxe tante o mariño como o gosto do que ten fame e devora. O sal pede água, ou lle dá sabor aos alimentos. O posíbel profído deste mineral pode ser indício da capacidade de sentir da que o inxere.

No poema que comeza “aquí estou pai chorando mansamente” presenciamos o afastamento da figura paterna, polo que representa de ritual, de leis, o pai que condena o nacemento dos fillos da filla (lea-se escritora), os fillos que son as palabras dela, textos, poemas, escritos con “[...] a indecisión do sexo / como un deseño abstracto na parede”. Nunha palabra: na casa do pai, seguindo a súa orde, non se sentía segura a voz poética. Ao final do poema há unha viraxe completa, cando deixa ela de pedir perdón e comeza a se afirmar: “agora moro aquí fronte ao que nunca souben / fortificada en min deixada polos anxos / co meu sangue coallado idéntico / a si mesmo / recoñecendo en min toda a orfandade / filla da nai que fun irmá da miña morte”. É a reaparición da nai silenciada ou marxinada, recoñecimento pola poeta de que ela posúe un lugar de seu, ten unha identidade e unha orixe, ambas as dúas femininas. En outros poemas tamén o papel da voz poética é feminino, os fios que às veces son sangue, son tamén orientacións no labirinto da vida. En palabras de Mary Jacobus, “the moment of desire (the moment when the writer most clearly installs herself in her writing) becomes a refusal of mastery, an opting for rupture and possibility” (p. 34).

Xunto con un crescente aprofundamento na psique da muller, há un retorno sutil ao mundo clásico, mitolóxico. Ora a voz é Ariadna, ora dirixe-se à deusa de água, suxere a ciclicidade. Está, cumpre salientarmos-lo, de cheo no terreo do feminino, prépatrilial e fértil, establecido como fonte enerxía vital, telúrica capaz de resistir aos embates do outro mundo. Por iso vai principiar un poema con a afirmación de que “o que queda de vida é este lugar de terra” e pode permitir-se un retrato —autorretrato— que confía na súa capacidade rexenerativa: a dor, a morte, o se fundir na água non fan máis que debuxar os límites da vida e ser paso prévio à nova aparición dunha afogada —esa afogada polas profundidades das súas experiencias vitais, bacante bēbēda de vida. O ciclo das devoracións segue até ela deixar o proceso de autodefinición intimista para para nos ofrecer as chaves desa identidade. Xa é manifestación das múltiples imaxes e funcións maternas, deusa nai, creadora dunha linguaxe de seu, loitadora que se move entre a vida e a morte, intuitiva, integrada no mundo natural.

Reincide a poeta na imaxe da “Casa da nai”, aonde volta a filla à procura da axuda materna en contra da dor que lle provoca o guerreiro, porque este continua a atraí-la aínda que exerza a súa unicidade, a orde autoritária e falocéntrica:

nai fai-me unha coroa de diminutos dentes que me mordan
 apiada-te de min
 que fun detida pola espada de deus à porta do Paraíso
 e ando extraviada con nostálxia da súa língua áspera

e lacre no meu van
 desposuida da sílaba inicial de todas as palabras
 e xa tan dada à morte

Se por unha banda poderíamos pensar na derrota da voz poética polo outro que no seu anonimato presenta a ameaza de morte/silencio, tamén temos de fixar-nos no feito de ela buscar axuda, quen lla pode ofrecer e, desde logo, o que significa o pedir “[...] que ceive os cans / e me devoren”. Se devorar equivale a sentir pracer, a conseguir alimento, a satisfacer, enfin, o desexo vital de ser e estar no mundo, entón estamos diante da entrega total dunha muller, axudada pola figura e arquetipo da nai, da esencia do feminino. Ao aceptar esa relación inteiramente sensual, ofrece o seu corpo e tamén as súas ideas, porque sabe a que se expón.

Podedes dicir que efectivamente non figura a pátria de modo directo nestes poemas dispersos. Cumpre falarmos da pátria transformada en arquetipo, devorada e asumida a súa natureza na súa totalidade pola filla, esa “filla da nai que fun”. E o di porque tamén ten asimilada a lingua materna, non se deixa silenciar, vai crescendo e resistindo-se às agresións, afincada xa para sempre na Galiza. Portanto, ao meu ver, a poesía actual de Pilar Pallarés está enraizada nos primeiros poemas à Galiza, terra de que recebeu a lingua que lle permitiu estruturar a súa realidade persoal. E se a nación non se ve tan à flor dos versos, é porque a fame da autora fixo que a devorase, integrando-a no seu corpo poético que, por meio da riqueza de expresión é testemuño de que esa Galiza si continua a viver, e segue hoxe a renacer nas súas fillas e fillos.

Posdata:

O texto anterior é fundamentalmente o mesmo que foi lido no simpósio ‘Mulher e Cultura’. Na actualidade forma parte dunha versión distinta (aínda que non contraditoria), dun traballo máis extenso en vías de conclusión. O tema deste traballo é a expresión literaria feminina e nacionalismo na Galiza. O marco teórico abranxe tanto o contexto histórico como a estética e os recursos estilísticos, e coloca a sexualidade no centro da análise da identidade galega que presenta a escrita de distintas mulleres. Nesta visión máis ampla, a poesía de Pilar Pallarés ven ocupar un

posto importantísimo no proceso de renovación da linguaxe literaria na Galiza, e máis aínda, no desenrolo dun discurso poético feminino no cal o galego figura como lexítimo meio de creación. Neste sentido, non podemos deixar de facer referencia à observación de S. Gilbert, quen distingue entre o vulcán masculino e o feminino. Segundo ela, o primeiro é ameazante, aínda que no final forme estruturas rixidas para os herdeiros (esta imaxe é de Wallace Stevens). En troca, o segundo vulcán, que por longo tempo ten existido en estado solitário, é símbolo dunha enerxía aínda por saír à superficie. As actuais tendencias da poesía feminina en Galiza poderán estar a asinar esta língua/lava, ou língua elaborada, libertada ao tempo que se vai libertando aos país e às suas mulleres.

Bibliografía

Berger, P., *The Goddess Obscured. Transformation of the Grain Protectress from Goddess to Saint*, Boston, Beacon Press, 1985.

Carlson, K., *In Her Image. The Unhealed Daughter's Search for Her Mother*, Boston & Shaftesbury: Shambhala, 1989.

Cixous, H., *La Jeune Née* (con Catherine Clément), Paris: UGE, 1975.

Gilbert, S. M., "What Do Feminist Critics Want? Or a Postcard from the Volcano", *ADE Bulletin* 66, 1980.

Jacobus, M., *Reading Woman. Essays in Feminist Criticism*, New York: Columbia University Press, 1986.

Jones, A. R., "Writing the Body. Toward an Understanding of l'Écriture féminine", *Feminist Studies* 7, nº 2. 1981.

Nationalism, Colonialism, and Literature. (ensaio de Terry Eagleton, Frederic Jameson e Edward W. Said. Intro. de Seamus Deane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

Neumann, E., *The Great Mother. And Analysis of the Archetype*. Tr. por Ralph Manheim. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1955, 1963.

Pallarés, P., Poemas de *De amor e desamor*, I e II. Sada, A Coruña, Edicións do Castro, 1984 e 1985.

——— *Entre lusco e fusco*. Sada, A Coruña, Edicións do Castro, 1980.

——— *Sétima Soidade*, Ferrol: Esquio, 1984.

Parker, Andrew, M. R., Doris Sommer e Patricia Yeager, eds. *Nationalism & Sexualities*, New York & London: Routledge, 1992.

Sichtermann, B., *Femininity. The Politics of the Personal*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. Tr. do alemán (*Weiblichkeit, Zur Politik des Privaten*, 1993) por John Whitlan.

Warner, M., *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, New York: Vintage Books, 1963.





Indice

RELER O <i>AUTO DA LUSITÂNIA</i> Ria Lemaire	9
DO BOM PARECER À MORTE DE AMOR José A. Souto Cabo	25
A MULHER NOS CANCIONEIROS. NOTAS PARA UM ANTI-RETRATO DESCORTÊS José Luís Rodríguez	43
SOBRE A EDUCAÇÃO DA MULHER NA IMPRENSA GALEGA Helena Alvaredo Serrano	69
A POLÉMICA FEMINISTA NA GALIZA. MARIA VINYALS E MARIA BARBEITO Aurora Marco	87
EMÍLIA PARDO BAZÁN. VISIÓN DA MULLER GALEGA Aracéli Herrero Figueroa	103
LA MUJER AMADA EN <i>LA VOZ A TI DEBIDA</i> , DE PEDRO SALINAS Luis José Marcos León	127
LA MUJER BECQUERIANA G. Balado. M. Gude. A. de Ron. P. Rodríguez. P. Touza. J. Vidán. S. Zaera. E. Zunzunegui	133
A MULLER NA OBRA DALGÚNS PINTORES GALEGOS R. Gómez. S. López. C. Maseda. P. Rguez. A. Seijas. S. Vázquez	143
RICARDO CARVALHO CALERO: TRADUÇOM OU PARAFRASE? Ramom Reimunde Noreña	153
A MULLER NA NARRATIVA DE ÁLVARO CUNQUEIRO Luisa Blanco	161
DIRECCIÓN DE «A LAGARADA»: REFLEXIÓNS Teresa Villar	165

A VISIÓN DA MULLER EN CASTELAO Fco. José Silvosa	169
POLIFONÍA FEMININA EN OTERO PEDRAYO Pilar Pin. Fco. José Silvosa	177
PROTAGONISMO FEMININO NA LITERATURA DITA INFANTIL Pilar García Negro	183
A MULHER NA POESIA DO DESTERRO DE JOSÉ CONDE Joel R. Gómez	189
UN INTENTO DE REVOLUCIÓN CULTURAL: ENRIQUETA OTERO Isabel González Araujo	199
O SEU PODER ESTÁ NA SÚA DIFERENCIA Xesús de Ron Pereiro	205
EXERIA, UNHA GALEGA DO SÉCULO IV Montserrat Vila Martínez	213
AS MULLERES E O PRISCILIANISMO María Teresa Escaríz	219
LA MUJER MEDIEVAL EN LA FAMILIA CAMPESINA BERCIANA María del Carmen Rodríguez González	229
FORMACIÓN DE LA MUJER COMO MADRE A COMIENZOS DE SIGLO Rufina Clara Revuelta Guerrero	239
MULHERES «NORMALISTAS» NA GALIZA ANTERIOR À GUERRA Anxo Serafin Porto Ucha	247
O SEXISMO NOS LIBROS DE TEXTO DE CIENCIAS NATURAIS María del Carmen Tizón Estévez	255
WOMEN IN HIGHER EDUCATION María del Mar Viña Rouco	265
EVOLUCIÓN DA POSICIÓN ECONÓMICO-SOCIAL DA MULLER Gloria Vázquez. Beatriz Fernández.	271

PSICOANÁLISIS CULTURAL Y EDUCACIÓN DE LA MUJER Sara López-Abadía Arroita	281
A DOCENCIA, UNHA PROFESIÓN DE MULLERES Francisco Rodríguez Lestegás	287
FEMINISMO E NOVELA FEMINISTA Carmen Corbalán	299
BLANCANTOS Y LAS SIETE ENANIEVES Beatriz Fernández Herrero	307
VIXÉNCIA E ACTUALIDADE DO MITO DE ANTÍGONA Ernesta Basanta. Sara Sánchez	323
AS MULLERES E OS ESCRIBAS DO PODER Nanina Santos Castroviejo	331
A PARELLA SEXUAL MDELO DE DICOTOMÍAS María Xosé Queizán	339
LA MUJER EN LA LEGISLACIÓN A. Campos Martínez	345
EFFECTO NEGATIVO DE CERTOS PARÁMETROS LEXICOLÓXICOS Xosé M. Oro Cabanas	351
VIAXEIRAS ROMÁNTICAS Amalia Salvado López	359
IMAGEN DE LA MUJER EN LA CANCIÓN HISPANO-AMERICANA Terencia Silva Rojas	367
DOS PINTORAS DE LA ACADEMIA GALLEGA DE BELLAS ARTES María del Socorro Ortega Romero	373
TRISTANA, UN ARQUETIPO FEMENINO: DE GALDÓS A BUÑUEL María del Carmen Sierra Pellón	383
MÚSICA DE MULLER Luisa Villalta	389

JULIA MINGUILLÓN, VINTECINCO ANOS DEPOIS María Victoria Carballo-Calero Ramos	395
ARTE GALEGA ACTUAL: A PRESENZA DA MULLER Xavier Seoane	403
APROXIMAÇOM PSICOLÓGICA À MULLER GALGA Cipriano Jiménez Casas	417
A MULLER NA TRAMA EDÍPICA EN A. CUNQUEIRO Anxo González Fernández.	425
SOMOS BOAS, PODEMOS SER PIORES Elvira Souto	451
DÚAS PERSPECTIVAS DIFERENTES NA EDUCACIÓN DA MULLER M. Rguez. S. Dorado. M. López. M. J. López.	473
A MULLER EN <i>CONTOS VELLOSO PARA RAPACES NOVOS</i> M. C. Fernández Castiñeira, M. J. López.	481
A MULLER MÍTICA A. Armesto. B. Armesto Sangil. M ^a Prado	489
A NAI MESTRA NO FOGAR. (NO ÁMBITO RURAL) Rosario Rodríguez. Ramón Pazos	499
DE COMO A MULLER LE A PIRANDELLO Gema Lombo Lombraña	505
APONTAMENTOS DE «GINEKO-DIALEKTO-POLÍTICA» António Gil Hernández	509
EVA, NO RECADADO DE EVA DE LOURDES HORTAS Iolanda Rodríguez Aldrei	517
TEMAS INICIAIS NA POESIA DE M. ALGUÉM Ángelo Brea Hernández	525
O GÉNERO NA ESCRITA Rocio Martínez Espada	535

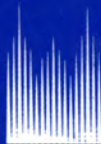
FRAU BRECHENMACHER ATTENDS A WEDDING Isaura da Silva Soares	539
LIBERTAÇOM/OPRESSOM Maria das Dores Rei Teixeira	543
NATUREZA TEXTUAL E CULTURA DO OUTRO José Luís Fontenla	551
LA MUJER EN LA OLIMPIADA EN LA EDAD ANTIGUA Julia Estévez Mengotti	557
LA IMAGINACIÓN Matriarcal Joam Luiz Marín Escudero	565
LA MUJER GALLEGA EN LA PRÁCTICA DEPORTIVA Silvia y Sonia Cantalapiedra Álvarez	573
NIVEIS FORMATIVOS E ESPECIALIDADES DAS MULLERES Margarida Queipo Fernández	587
LA MUJER EN LAS ETNIAS MARGINALES. GITANAS Fernando Mourenza Fernández	591
“ÉRASE QUE SE ERA... LA MUJER” María del Milagro López Ayala	597
A MINHA EXPERIÊNCIA NA DIRECÇOM DE ACTRIZES Manuel Vidal	601
MUJER Y PARTICIPACIÓN POLÍTICA Pilar Torréns. Teresa Facal	605
DIFERENTES TIPOS DE MULLER EN A <i>CANCIÓN DO VAGAMUNDO</i> Mercedes Espiño Amil	611
O ASOCIACIONISMO FEMININO CATÓLICO EN SANTIAGO Xosé Vicenzo Freire Lestón	623
A MULLER NA LITERATURA GALEGA Carme Fernández Pérez-Sanjulián	631

CONCEIÇÃO ARENAL NA POLÉMICA FEMINISTA DECIMÓNONICA Maria do Carmo Cozinha	639
EM PALIMPSESTO. THELMA & LOUISE: MAPA DE ESPELHOS Álvaro Jaime Vidal Boução	647
DA FIGURA DA MÃE NA POESIA DE LEOPOLDO PANERO Mário J. Herrero Valero	653
LA MUJER BRETONA EN LA TRADICIÓN Y EN LA LEYENDA Catherine Gélébart	659
LA PEREGRINACIÓN DE LAS MUJERES EN LA EDAD MEDIA Marta González Vázquez	667
AS “TRANSVIADAS” Filomena Cabral	673
IMAGENS DO FEMININO EN FERNANDO PESSOA María Rosa Rocha Valente, Américo António Lindeza	677
THE RESOURCEFUL NATIVE AND THE IDLE INTRUDER Jesús Varela Zapata	683
LA MUJER EN EL TEATRO ESPAÑOL Alfredo Rodríguez López-Vázquez	687
A MULLER NO TEATRO: UN DISCUTÍVEL REPARTO DE PAPEIS Luisa Martínez	699
VOZES FEMININAS “RECUPERAM” A CASA DOS AFOGADOS Lourdes Carita	707
A MULHER NA OBRA DE EDUARDO BLANCO AMOR Maria do Carmo Henriques	715
A CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO SIMBÓLICO EM TRES DISCURSOS Francisco Salinas Portugal	743
O FEMININO NA POESIA DE FERNANDO PESSOA Carlos Quiroga	755

ERA NOVA E SABIA A MALVAISCO Esther Nuñez	773
O ACESO DA MULLER AOS DOUTORADOS EN CIÊNCIAS Ánxela Bugallo. Rafael Sixto. Manuel R. Bermejo.	781
A POESIA DE PILAR PALLARES Kathleen March	789







CONCELLO
DE SANTIAGO

CONCELLERÍA
DA MULLER



CURSOS E CONGRESOS
DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA