

REVISTA GALEGA DO ENSINO

ARTES



Núm. 36 · Outubro 2002



Revista Galega do Ensino

TRADUCCIÓN E CORRECCIÓN LINGÜÍSTICA

Susana García Rodríguez

COLABORACIÓN, CORRESPONDENCIA, INTERCAMBIO E PEDIDOS

Consellería de Educación e Ordenación Universitaria
Dirección Xeral de Política Lingüística
Edificio Administrativo San Caetano
15704 Santiago de Compostela
http: // www.xunta.es/conselle/ceoug/rge/index.htm
e-mail: revista.galega.ensino@mail.xunta.es

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

Prohibida a reprodución total ou parcial
do contido sen a autorización expresa da RGE

© Xunta de Galicia

Edita: Consellería de Educación e Ordenación Universitaria
Dirección Xeral de Política Lingüística

Imprime: Dífux, S. A.

Depósito Legal: C - 818 - 96

ISSN: 1133 - 911X



Revista Galega do Ensino

COMITÉ DE REDACCIÓN

Ana María Platas Tasende / Dirección
M. del Mar Lorenzo Moledo / Subdirección
María Natividad Rodríguez López / Secretaría
Javier Vilariño Pintos / Ilustración

CONSELLO ASESOR

Marcelino Agís Villaverde (Universidade de Santiago de Compostela) / *Agustín Dosil Maceira* (Universidade de Santiago de Compostela) / *Constantino García González* (Universidade de Santiago de Compostela) / *Xesús P. González Moreiras* (Inspección de Educación) / *Venancio Graña Martínez* (Colexio Víctor López Seoane. A Coruña) / *Fernando López Alsina* (Universidade de Santiago de Compostela) / *José Eduardo López Pereira* (Universidade da Coruña) / *Senén Montero Feijóo* (Colexio Antonio Insua Bermúdez. Vilalba. Lugo) / *José Carlos Otero López* (Centro ECCA. Monteporreiro. Pontevedra) / *Carlos Pajares Vales* (Universidade de Santiago de Compostela) / *Vicente Peña Saavedra* (Universidade de Santiago de Compostela) / *María Pilar Mar Pérez Marsó* (Instituto de Caldas de Reis. Pontevedra) / *Ángel Rebolledo Varela* (Universidade de Santiago de Compostela) / *María Jesús Suárez Sixto* (Universidade de Santiago de Compostela) / *Rafael Tojo Sierra* (Universidade de Santiago de Compostela) / *José Luis Valcarce Gómez* (Instituto de Pontepedriña. Santiago de Compostela)

CONSELLO EDITORIAL

David C. Berliner (Arizona State University) / *Mikhail A. Braun* (Sankt-Peterburgskiy Gosudarstvenniy) / *Benjamín Caballero* (Johns Hopkins University) / *Lino Cabezas Gelabert* (Universitat de Barcelona) / *Antonio Carreño* (Brown University) / *Florencio del Castillo Abánades* (Universidad de Málaga) / *Mariateresa Cattaneo* (Università degli Studi di Milano) / *Alan Deyermund* (Queen Mary, University of London) / *Luis González del Valle* (University of Colorado at Boulder) / *Eliane Lavaud-Fage* (Université de Bourgogne) / *Manuel Maceiras Fafián* (Universidad Complutense de Madrid) / *Miguel Martínez Martín* (Universitat de Barcelona) / *William F. Pinar* (Louisiana State University) / *Joaquim Pinto Vieira* (Universidade do Porto) / *Enrique Rubio Torrano* (Universidad Pública de Navarra) / *Julio Ruíz Berrio* (Universidad Complutense de Madrid) / *José Manuel Saá Rodríguez* (Universitat de les Illes Balears) / *Robert Slavin* (Johns Hopkins University)



Número especial
Artes

COORDINADOR

Javier Vilariño Pintos



Índice





Presentacións

- | | | |
|---|---|---------|
| ❧ | Presentación
<i>Manuel Fraga Iribarne</i> | páx. 15 |
| ❧ | Presentación
<i>Celso Currás Fernández</i> | páx. 17 |
| ❧ | Limiar
<i>Javier Vilariño Pintos</i> | páx. 19 |

Colaboracións

- | | | |
|---|---|---------|
| ❧ | Educación, Artes e novas posibilidades
<i>Juan-Luis Pintos</i> | páx. 23 |
| ❧ | Expresión e creatividade: unha viaxe entre liñas
<i>Araceli Mercedes Liste Fernández</i> | páx. 47 |
| ❧ | Os labirintos do Debuxo: luces e sombras do perfil
<i>Juan José Gómez Molina</i> | páx. 67 |

❧	O Debuxo: entre a Arte e a Ciencia <i>Inmaculada López Vílchez</i>	páx. 93
❧	Pequena elucidación sobre o proxectar <i>Antonio Rabazas</i>	páx. 113
❧	Coñecemento da tradición e conservación do patrimonio <i>Ana M^a Macarrón Miguel</i>	páx. 141
❧	A comunicación teatral na idade da información <i>Antoni Tordera</i>	páx. 159
❧	O director teatral como novo lector dun texto <i>José Luis Alonso de Santos</i>	páx. 179
❧	A educación do actor <i>César Oliva</i>	páx. 199

	Do espacio escénico ó espacio activo e ó espacio interactivo <i>Javier Navarro de Zuillaga</i>	páx. 217
	Tradición e creatividade: variacións sobre un tema musical <i>Carlos Villanueva</i>	páx. 243
	Cuestións teóricas sobre a creación musical española na actualidade <i>Rosa M^a Fernández García</i>	páx. 259
	A danza e o neno <i>Rosa Ruiz Celaá</i>	páx. 273

Normas para os autores

	<i>Comité de Redacción</i>	páx. 283
--	----------------------------	----------



Presentacións

PRESENTACIÓN

Nos tempos que corren, e no que consideramos mundo desenvolvido, a información chega de contado a tódolos recunchos. É difícil para o estudioso facer distinción de modos e tendencias nas produccions artísticas segundo os lugares de orixe, cousa que lle era posible, sen grandes esforzos, ata case mediados do século XX.

Coa simbiose que esta comunicación produce, a arte converteuse hoxe nunha parte moi importante da estrutura sociocultural. Toda persoa ten a cotío as súas apetencias artísticas e actos de decisión de natureza artística —aínda que sexan elementais—, desde escoita-la súa música preferida a elixi-las roupas que ha de levar, desde entrar a ver unha exposición a ficar contemplando a zona urbana onde vive.

E hai tamén unha trama complexa, como non podía ser menos, na sociedade de mercado na que estamos inmersos, de tratantes, coleccionistas, conservadores, historiadores e críticos que conforman o mundo da valoración, exhibición e testemuño da produccion artística.

Para que tal produccion abrolle, precísanse profesionais ben preparados. Sempre existiron, segundo nos conta a historia da Humanidade, persoas capaces de comunicarlles ós demais as súas formas de pensar, as súas inquiredanzas, facéndoo por medio de palabras, de imaxes, de sons, da actuación corporal ou do conxunto delas: son os artistas. E, posto que está comprobado que a arte conta entre as máis espirituais manifestacións humanas, temos que cosiderala realmente importante para o desenvolvemento das persoas e, consecuentemente, das sociedades.

España sabe moito de arte. Figurou e segue contando entre os países de grandes creadores. E Galicia soubo recoller todo aquilo que viña polo Camiño de Santiago, renovando movementos artísticos que xa se abandonaran nos seus países. A coexistencia do autóctono e o foráneo deu os seus froitos. Para conservalos hai que

poñer ó alcance dos que se queren dedicar ó seu cultivo medios suficientes para a súa formación e posterior patrocinio, pois non se pode esquecer que tamén existe unha constante histórica, a dos patróns e mecenas, en canto ás artes se refire.

É, polo tanto, un motivo de satisfacción que a *Revista Galega do Ensino* lles dedique este número especial ás Artes, que tiveron unha ensinanza sempre paralela, pero non totalmente integrada, nos plans educativos.

Manuel Fraga Iribarne
Presidente da Xunta de Galicia

PRESENTACIÓN

O título segundo da Lei Xeral de Ordenación do Sistema Educativo trata das Ensinanzas de Réxime Especial, e o seu capítulo primeiro dedícase ás Ensinanzas Artísticas: Música e Danza, Arte Dramática e Artes Plásticas e Deseño.

Son disciplinas nas que o éxito que poida alcanzar quen a elas se dedica depende non só da súa boa preparación, senón tamén dunha cultura social que consiga desenvolver inquietude e interese no conxunto das súas xentes polos feitos artísticos.

Se a educación non se leva a cabo illándose das artes, e estas non se toman como un simple complemento de relax auditivo ou visual para a vida axitada na que nos movemos, entón as artes teñen un sentido de necesidade social e, polo tanto, hai que se esmerar nas súas ensinanzas poñendo a énfase que corresponde na preparación de todos aqueles que senten no seu interior a chamada da arte.

É moito o que se realizou desde a promulgación da LOXSE ata o día de hoxe en canto á regulamentación dos estudos e adaptación dos sistemas e edificios para recibir e imparti-las novas modalidades de ensinanzas artísticas, incidindo na creación de centros, con atención especial á Música, á Danza e á Arte dramática.

É seguro que unha boa formación artística é desexada pola sociedade tanto para producir feitos artísticos como para saber aprecialos. A arte pode ser rompedora, abrir novos camiños; non debe atopar portas pechadas. E a liberdade consecuente é, sen dúbida, un dos maiores retos que ha de afrontar unha ensinanza responsable que aspire sacar de cada un o mellor que leva dentro.

Non hai ningún obstáculo insalvable, e os criterios de calidade promovidos pola Consellería de Educación e Ordenación Universitaria non se reducen ó equipamento

material de tecnoloxías e adaptación de espazos, senón que tamén se ocupa dos recursos humanos pertinentes, segundo as directrices do Consello de Europa, dentro do marco do cal nos movemos.

Neste número especial da *Revista Galega do Ensino* pódense ler interesantes colaboracións acerca da temática de disciplinas que conforman un importante núcleo sobre o que se desenvolven as artes. E co aval do rigor que nesta publicación se acostuma, de seguro que axudarán á reflexión sobre a importancia que teñen dentro do sistema educativo.

Celso Currás Fernández
Conselleiro de Educación e Ordenación Universitaria

LIMIAR

*Javier Vilariño Pintos**
 Escola de Artes Mestre Mateo
 Santiago de Compostela

As expresións artísticas nas diversas épocas da Humanidade son unha constante. Non importa se tiveron un carácter máxico, como parece quedar patente nos tempos prehistóricos, ou unha intención ornamental, ou, simplemente, un carácter lúdico. O importante é que existen, que están aí, que de todo tempo coñecemos expresións artísticas e que estas manifestacións nos achegaron ó longo dos séculos documentación marabillosa sobre a condición humana, sobre os seus logros, arelas ou fracasos.

Co termo “creatividade”, de recente cuño, defínese a facultade de crear, a aptitude e poder de creación. Se pensamos nas artes plásticas, no teatro, na música, na danza, a ninguén lle queda dúbida sobre a importancia dese poder que fai sobresaír en cada momento histórico a algúns privilexiados que conseguen cambia-los rumos estéticos da súa época, ou que sobresaen sen máis como os mellores artífices no seu momento e na súa disciplina.

Houbo épocas gloriosas, diáfanas en canto ás súas posibles lecturas ou interpretacións para as sociedades actuais, e outras non tan luminosas ou mesmo escuras. Os estudos sobre as artes das diversas épocas déixannos un conxunto de posibilidades sobre o seu sentido e obxectivos, que dependen moitas veces dos achados de escritos ou outros tipos de documentacións coetáneas. E por todo iso sabemos da inquietude que en cada momento se sentiu pola transmisión dos coñecementos artísticos -polo seu ensino- ós que quixeron dedicarse ás artes.

Na actualidade, cando nos atopamos cunhas normas que regulan as ensinanzas (LOXSE), aparece ese apartado de “Ensinanzas de réxime especial”, confirmando por unha parte que o oficio da arte é de lento dominio, e por outra que, nalgúns casos, como música e danza, de maduración temperá. Ambos extremos converten en lóxico ese título para as disciplinas que non se poden encadrar na norma xeral da ensinanza.

* Catedrático de Debuxo Lineal.

Son moitos os campos artísticos, ós que hoxe se suman os deseños e tódolos derivados das novas tecnoloxías, para as que, como sabemos, non son estraños nin o teatro nin a música nin a danza. O que, de calquera xeito que se mire, queda claro é a necesidade das artes. A súa non existencia parece unha irrealidade. Mondrian opinaba: “a arte desaparecerá a medida que a vida resulte máis equilibrada”. Tamén, con anterioridade, Hegel nas súas *Leccións de Estética* falaba da próxima extinción da arte. Parece que este presaxio non se cumpriu. En canto á aseveración de Mondrian, moito máis sutil, se se formula a súa frase da forma equivalente “mentres as sociedades sexan desequilibradas existirá a arte” haberá que pensar que nos queda desequilibrio para moito tempo dadas as circunstancias e a realidade histórica.

En xusta contraposición ó pensamento de Mondrian, Nathan Knobler en *O diálogo visual* di: “Os grupos sociais ó bufo do tempo, en tódolos puntos da terra, canalizaron algunhas das súas enerxías á produción de obxectos esteticamente satisfactorios. ¿Por que o fan?”. Esta pregunta final é a grande interrogante para a que non parece ser resposta axeitada o equilibrio ou desequilibrio social apuntado por Mondrian.

Se ante a contemplación dun feito artístico hai quen atopa beleza, unha satisfacción intelectual e ata un elemento turbador, está claro que a resposta á pregunta anterior ha de ser múltiple e complexa. Ademais faise agora, igual ca no pasado, a formulación constante sobre qué é a arte, qué é o feito artístico, o que obriga a unha nova definición. Pero isto é un problema de estética ou estéticas que non invalida en absoluto a realidade da existencia da produción artística ó longo da Historia sen solución de continuidade.

¿Por que? ¿Para que? O necesario non sempre ha de te-lo sentido de utilitario. Decía Cocteau: “a poesía é indispensable, pero gustaríame saber para qué”. E nós, parafraseándoo, podemos dicir que tamén as artes son necesarias, pero, ¿para que?

Neste número especial da *Revista Galega do Ensino* quérense tratar aspectos das diferentes artes que non por antigas deixan de ser actuais. Aspectos xerais ou particulares que dan moito que pensar para abordar de forma eficaz as súas ensinanzas.





Colaboracións

EDUCACIÓN, ARTES E NOVAS POSIBILIDADES

Juan-Luis Pintos*
 Universidade de Santiago
 de Compostela

INTRODUCCIÓN

Cando lle preguntaron a Rudi Dutschke, o principal líder das mobilizacións estudiantís alemáns dos anos sesenta, a qué se ía dedicar, despois de sufrir un atentado que case lle custou a vida, este contestou: “Xa que non é posible actualmente a revolución, dedicáreme á ensinanza”.

Este equivalente funcional do sistema educativo pola revolución impracticable é un signo distintivo de toda a xeración que viviu os seus anos de estudos universitarios na segunda parte dos sesenta. Case poderíamos dicir que na experiencia dalgúns españois privilexiados o inicio da aventura se situaría no curto pontificado de Xoán XXIII e nos aires de *aggiornamento* que o Concilio Vaticano II introduciu na sociedade española. Formados nun sistema tradicional e pechado en si mesmo, que tiña como única saída a relixión ou o deporte, fixémonos teóricos coa Ilustración e revolucionarios co Romanticismo.

Quen ignore a importancia desta conxuntura xeracional dificilmente entenderá os últimos trinta anos do sistema educativo español e os seus avatares. Dito en termos moi simples, os profesionais da educación —en tódolos seus niveis— tiñan vocación de redentores nunha elevada porcentaxe. Traballar de profesor ou mestre era un equivalente funcional do que vinte anos antes supoñía “ir ás misións” ou dedicarse á “salvación das almas”. Un equivalente funcional secularizado nas súas formas (case sempre agnósticas e, ás veces, anticlericais) pero absolutamente ilustrado na súa construción teórica. ¿Que significa isto?

Que o sistema educativo se vinculaba á utopía ilustrada adaptada funcionalmente ós tipos de sociedades estratificadas nas que se supuña que “o saber era poder”. Os estratos menos privilexiados asumían un imaxinario xeneralizado segundo o cal a carencia de recursos e posibilidades no sistema económico se podía compensar cunha carreira brillante dentro dos diferentes

* Profesor Titular de Socioloxía.

niveis do sistema educativo. O mérito, o saber, o coñecemento, a ciencia, en suma, era o recurso que había que poñer ó alcance de todos para que, case automaticamente, se producise o efecto desexado da igualación social, superación de fronteiras intrasistémicas e obtención do recoñecemento social, máis alá dos medios simbolicamente xeneralizados do diñeiro ou o poder.

Este imaxinario popular viña sendo reforzado polo imaxinario vinculado ós grupos de intelectuais que desde o século XVIII loitaban contra o “Antigo Réxime” en diferentes países europeos. A “Nova Orde” íase construindo sobre o esbozo de novos imaxinarios acerca da autoridade, substituíndo o soberano polo pobo e promovendo unha paradoxal soberanía popular. Novos imaxinarios que negaban a orixe tradicional do poder (Deus, Igrexa, Soberano [Patriarca] [Rei] [Caudillo]) e que afirmaban o individuo como suxeito de dereitos e deberes e único responsable da nova orde social a través da expresión da vontade xeral. Esta caracterización da responsabilidade individual, que non estaba dada previamente a cada un, levaba engadida unha estratificación diferente que se expresaba no nivel social no grupo —maioritario— dos ignorantes, e o minoritario dos sabios ou ilustrados. Estes últimos sabían o que os primeiros tiñan que pensar, que saber e que facer. Polo tanto, a organización da sociedade, para chegar a facer reais os dereitos dos homes e o acceso á liberdade, a igualdade e a fra-

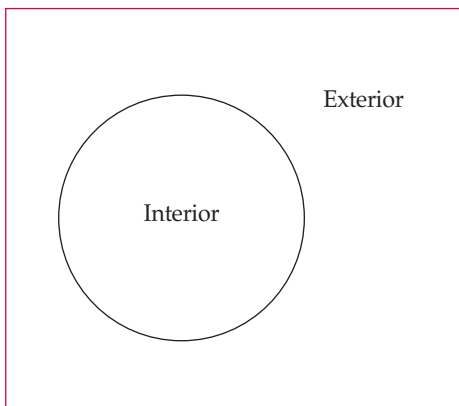
ternidade, tiña que se dar un longo proceso de formación baseada no principio do uso da razón e na aprendizaxe por parte de todos do que uns poucos sabían. A ciencia vai substituí-la crenza, resólvense os misterios, subordínase a pluralidade, o irracional (sentimentos, emocións, paixóns, desexos) á unicidade do racional, a razón, a verdade, a beleza e a xustiza nunha nova identidade iluminadora do camiño da Humanidade, que en adiante se denominará “progreso”.

Chegamos así ó pasado século XX no que tivemos que comproba-las consecuencias non desexadas de tal construción de realidade social. Un século que transita entre guerras, xenocidios e nova barbarie naquelas partes do mundo de máis refinada educación, e de destrución dalgunhas das tradicións milenarias nas partes do planeta subordinadas ou marxinas do gran movemento da modernización e o progreso. E a nosa percepción do problema levábanos a interrogarnos sobre por qué saían as cousas así se a nosa intención era axuda-los outros e facelos felices.

Non nos demos de conta de que as nosas percepcións estaban equivocadas; que pensabámo-los problemas desde as nosas coordenadas propias e con pretensións de universalidade, e non deixamos que os outros fosen realmente outros. Outros, dos que non sabiamos nada e ós que atribuíamos sempre unhas características observadas desde o noso territorio propio, non entendendo nada da distinción e o outro lado da distinción.

DIGRESIÓN SOBRE A DISTINCIÓN

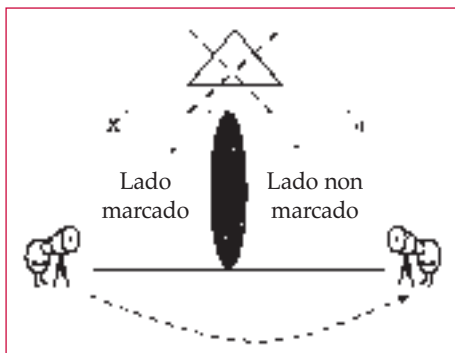
Como non podo entrar aquí nunha serie de consideracións epistemolóxicas, vou indicar moi resumidamente unha maneira de substituí-la forma asociativa ou identitaria do coñecemento pola maneira diferencial de chegar a este. Vexámolo graficamente; por exemplo, nun plano inscríbese unha circunferencia:



Temos xa unha distinción: o espazo interior da circunferencia e o espazo exterior delimitado pola curva.

Pero ó esbozar esta distinción xa estamos establecendo non só os dous lados (interior/exterior) senón a posición do observador que deseña a distinción. O observador está nun lado ou

no outro da distinción. Non pode estar nos dous lados ó mesmo tempo. Xi-rémo-la circunferencia coma se fose unha moeda e representémola de canto:



O observador ó distinguir sinala un dos dous lados como o “espacio marcado”, mentres que o outro permanece como espazo non-marcado e polo tanto descoñecido. Non hai un punto ou posición privilexiada desde a cal observalos dous lados ó mesmo tempo. Este é un dos efectos principais dunha teoría social da contingencia¹ que limita a universalidade do coñecemento científico e o somete á súa condición histórica, é dicir, temporal. Porque o observador pode cruzar ó outro lado e converte-lo campo non-marcado en campo marcado (co que perderá a

¹ Poden verse as pertinentes reflexións sobre a contingencia en J. Beriain, *La lucha de los dioses en la modernidad*, Barcelona, Anthropos, 2000, capítulo 1: “La contingencia como valor propio de la modernidad”, pp. 25-79; este título está tomado dun capítulo da obra de Niklas Luhmann (ver nota 8), *Observaciones de la modernidad* (Barcelona, Paidós, 1997, pp. 87-119).

posibilidade de establecer coñecementos válidos no campo que antes estaba marcado polo seu posicionamento, devindo polo tanto en campo non-marcado). Pero este cruce require tempo. O mesmo que tamén se require tempo para volver á posición inicial.

Esta limitación do coñecemento vese potenciada polo concepto de forma. A forma é a unidade da diferenza. Se volvemos á representación primeira da circunferencia atoparemos que a curva, a forma circular, supón sempre a unidade dos dous lados (o dentro e o fóra). Non hai posibilidade de coñecemento sen a referencia ós dous lados da distinción e sen o establecemento dunha forma específica que introduce o sentido no distinguido. Por iso, podemos afirmar con Luhmann que “realidade é só o que é observado”².

* * * *

Volvamos ó noso punto de partida sobre o sentido xeracional da educación. Pódese observar facilmente cómo a pretensión da Ilustración se mantivo nos últimos decenios, e cómo diferentes partidos políticos e diferentes institucións sociais promoveron reformas do sistema. Simultaneamente deuse unha percepción dispersa e confusa pero bastante permanente e estendida do chamado fracaso escolar que uns pretendían atribuírle ó alumno e ás

súas condicións familiares e outros ó propio sistema educativo na súa articulación, niveis, aplicación e métodos.

Hoxe, nos comezos dun novo século, temos xa a ineludible tarefa de reflexionar sobre o que nos está sucedendo, máis alá de ancoraxes ideolóxicas excesivamente obsoletas. ¿Que atopamos?

Encontrámonos con que a educación non resolve os problemas dunha sociedade, especialmente nas épocas de aceleración das transformacións tecnolóxicas. Pois as tecnoloxías e o seu uso inverten a orde temporal das xeracións: unha xeración non ensina a outra, senón que ambas aprenden xuntas. Os tópicos xeneralizados e o discurso mediático (o dos chamados “medios masivos de comunicación”)³, seguen falando de fracaso escolar, de aprendizaxe, das novas tecnoloxías como solución global ós problemas educativos sen se dar de conta de que o déficit tecnolóxico en educación non depende tanto do atraso con respecto a un certo progreso (núcleo duro das teses modernizadoras) canto da ruptura do modelo único suposto polas teorías da Ilustración. O problema vén do suposto non discutido de que o coñecemento (e polo tanto, a ciencia) se produce por adecuación, por identificación e non por diferenza.

2 N. Luhmann, “Ich sehe was, was du nicht siehst”, en *Soziologische Aufklärung*, 5, Opladen, Westdeutscher, 1990, p. 230.

3 É especialmente recomendable sobre esta cuestión a obra de N. Luhmann, *La realidad de los medios de masas*, Barcelona, Anthropos, 2000. Pode verse tamén J. L. Pintos, “Prólogo”, en Casais, Eric e outros, *Televisión e sociedade*, Santiago, Lea, 1999, pp. 7-18.

1. AS FUNCIÓNS ATRIBUÍDAS Ó SISTEMA EDUCATIVO

As tecnoloxías como poderosos instrumentos, a información como mercancía máis cobizada e a comunicación como operación fundante das sociedades (cunha complexa constitución e funcionamento que se simplificou na sigla TIC) non adoitan ter en conta que o sistema social está ó servicio dos individuos e non ó contrario.

Pensamos aínda as tecnoloxías dentro da relación entre medios e fins. Unha tecnoloxía sería un instrumento práctico que nos permitiría chegar a un fin colectivamente (ou individualmente) desexado. Habermas e a Teoría Crítica da Sociedade construíron as súas reflexións a partir das teorías ilustradas marxianas de cousificación dos suxeitos polo uso da razón instrumental. Isto puido te-la súa vixencia en pasados decenios e producir unha moi rica literatura daquela. Porque as sociedades, supúñase, partían do ideal dos fins ilustrados e trataban de conseguilo benestar que uns atribuían a unha organización colectiva da orde social a través do Estado, mentres que outros o vinculaban ás decisións que tomaban os individuos esperando a maior felicidade para o maior número.

Nos últimos trinta anos o panorama cambiou radicalmente. Parece que

4 Xuño de 2002.

5 De feito estamos asistindo, sobre todo no cine e na música, desde hai máis ou menos dez anos a unha reprodución do producido en anteriores decenios con historias e melodías reconstruídas en versións de asombrosos medios técnicos.

a aceleración, multiplicación e diversificación do desenvolvemento tecnolóxico converteu os medios en fins. O caso paradigmático é o das tecnoloxías informáticas baixo diferentes aspectos. Por exemplo, o almacenamento de información e os seus soportes; mentres que a finais dos oitenta o disco duro (grande avance sobre os anteriores soportes de cinta ou disquete) dunha computadora persoal almacenaba 40 megabytes e o tempo de acceso era de 85 milisegundos, actualmente⁴, esas magnitudes pasaron a ser 80.000 megabytes (80 xigas) e o tempo de acceso reduciuse a 8 milisegundos. Esa capacidade de almacenamento e recuperación da información procesada que tería que supoñer algunha finalidade externa ó proceso non transformou a calidade da información utilizada, nin reduciu a fraude na contabilidade das grandes empresas, nin permitiu unha máis exacta avaliación destas, nin se escriben mellores ensaios, nin hai novelas máis interesantes, nin parece que mellorasen os diferentes tipos de música ou de películas⁵.

De súpeto, ante a nosa conciencia preséntase un panorama trastornado pola substitución dos fins polos medios. ¡Que lonxe queda aquela polémica barroca acerca de se o fin xustifica os medios! Agora teríamos que preguntarnos, e de feito xa está aparecendo esta problemática sobre todo na

investigación biolóxica, se hai algún límite á capacidade tecnolóxica de manipular os seres vivos. Xa non sabemos nin sequera cómo definir e diferenciar a vida, salvo no seu xeito de organizarse⁶. Esta suposta desaparición dos fins parece encubrir un novo imperativo moral: “todo o que produce beneficios é lícito”.

Ó trasladar esta situación xeral ó campo específico da ensinanza encontramos situacións claramente paradoxais. A función tradicional de seleccionar individuos coa finalidade da integración nunha estratificación social determinada chegou en tempos recentes a grandes refinamentos tecnolóxicos. Mentres tanto desaparecía a estratificación como modelo da sociedade á que integra-las novas xeracións. Ante a paulatina desaparición do elemento principal de realización da función educativa incrementáronse exponencialmente as regulacións didácticas e as metodoloxías máis innovadoras e coidadas dos clientes do sistema educativo. A maior parte do corpo docente séntese desvalido porque a sociedade (ou mellor os seus voceiros políticos e comunicacionais) lles esixen unhas tarefas que desbordan con moito as súas habilidades e as súas capacidades.

Reclámaselle ó sistema educativo que exerza funcións anteriormente atribuídas a outras institucións como a familia, as igrexas, os médicos ou os artistas. Mentres tanto, os docentes teñen cada vez máis a impresión de ser empregados dun sistema de garderías nas que os pais depositan os seus fillos para poder traballar máis e consumir mellor sen o molesto aditamento duns seres, inicialmente amados e desexados pero ós que, co paso do tempo, se descobre como estraños ata esa culminación da alleidade que supón o período da adolescencia. A máxima situación paradoxal prodúcese nestes últimos anos coa discusión sobre a materia de Ética (no seu papel de alternativa á de Relixión). A enorme complexidade que supón a transmisión ás novas xeracións do que tradicionalmente se denominou normas, valores e símbolos⁷ preténdese reducir primeiro ó estatus dunha materia(?) xerando un isomorfismo coas demais (Química, Historia, Lingua...) e posteriormente atribuírle a un docente a responsabilidade de transferir-las os seus contidos ás novas xeracións. Este proceso supón a mellor descrición das actuais disfuncións do sistema educativo. De aí que a discusión política dos últimos meses acerca das regulacións legais de diferentes etapas do ensino resulte tan confusa.

6 Por proximidade cultural teríamos que ter un coñecemento maior dos traballos de dous biólogos chilenos, H. Maturana e F. Varela (este último recentemente falecido), acerca da constitución da vida como “autopoiese”. Por desgracia, para non falar de políticas empresariais deliberadas, hai moi poucas das súas obras publicadas no noso país. Remítome ás tres obras que creo máis accesibles: Maturana e Varela, *El árbol del conocimiento*, ed. Debate; Varela, *Conocer*, ed. Gedisa; Maturana, *La realidad: ¿objetiva o construída?*, ed. Anthropos.

7 E que, con maior corrección sociolóxica, hoxe se debería denominar “imaxinarios sociais”. Explicaremos máis adiante este concepto e a súa función.

E é que o problema educativo se formula hoxe sobre bases diferentes. As distintas organizacións que forman parte deste e que maioritariamente teñen carácter público, aínda que tamén existen algunhas de réxime privado, son obxecto dunhas demandas múltiples, diferenciadas e en moitos casos contradictorias. A antiga función global, vinculada basicamente ás sociedades estratificadas, de selecciona-las novas xeracións para que fosen situadas nuns estratos fixos e nunhas tarefas productivas definidas, xa non ten maior sentido. As tradicionais demandas de acceso ó coñecemento, de incremento das habilidades específicas e de preparación para un exercicio profesional estable, foron substituídas por unha esixencia inconcreta de acceso ó mercado de traballo. Comézase a medi-la calidade das organizacións educativas polo criterio de rápida inclusión nos mercados de traballo específicos: tantos licenciados en «X» se colocan en prazas retribuídas de realización do traballo «X»; tantos Diplomados en «E» acceden a unha praza de técnico, oficial... de traballo de «E». Aquelas organizacións (facultades, escolas, institutos, academias...) que conseguen coloca-los seus alumnos nun mínimo prazo de tempo imparten unha ensinanza de calidade. As que non o conseguen teñen que pelexar no mercado das demandas de educación e obter

bos rendementos ó conseguir un elevado número de clientes.

Dito noutros termos, as nosas sociedades están definindo unha nova función para o sistema educativo: logra-la inclusión das novas xeracións nos diferentes mercados de traballo, sexan cales sexan as condicións e os tipos de contrato. Porque a única xustificación do investimento público é o rendemento eficaz no exercicio da función atribuída. Así se xulgará tamén outro tipo de sistemas funcionais, como por exemplo a xustiza, ó pedir-lles ós xuíces un rendemento mínimo no número de procesos tramitados e non, por exemplo, a redución dos diferentes tipos de recursos (o que implicaría un bo rendemento profesional na aplicación das leis).

A aceleración dos cambios nas nosas sociedades está xerando unha especial opacidade na atribución de funcións ós sistemas diferenciados e ás organizacións que realizan esas funcións.

A diferenciación dos sistemas funcionais das nosas sociedades (economía, política, dereito, relixión, educación, arte...) é un proceso que responde ás necesidades e problemas tal como os perciben os individuos situados no contorno dese sistema e que á súa vez son sistemas psíquicos que teñen como ámbito o sistema social. Ambos forman as sociedades⁸.

⁸ Para un desenvolvemento máis amplo do aquí moi sinteticamente enunciado é fundamental o pensamento de Niklas Luhmann, sociólogo alemán recentemente finado (1997) e autor dunha obra coherente, creativa, innovadora e dun alto potencial investigativo. Fóra de Alemaña déuseselle unha boa recepción no ámbito español e latinoamericano. A obra fundamental desta teoría, que se pode denominar



O novo Maximiliano Sforza na escola e paseando a cabalo por Milán. Miniaturas de dous manuscritos de finais do século XV, Biblioteca Trivulziana, Milán. Unha educación baseada no estatus social ó que se está destinado.

A función que se lle atribuíu tradicionalmente ó sistema educativo foi a de selecciona-los individuos segundo os estatus ós que estaban destinados na sociedade. Iso facía que se constituíse no gardián da tradición, dos mecanismos de ascenso social establecidos desde sempre, e na garantía de que toda novidade soamente podía ser entendida baseándose no xa coñecido (coñecemento como adecuación, identidade).

En resumo, está cambiando a unha gran velocidade a función do sistema educativo. Non o seu código:

sanción positiva ou negativa, senón no medio no cal desenvolve os seus programas. Ata agora, ese medio era primordialmente o campo do coñecemento e a información e, subsidiariamente, o campo da aprendizaxe de habilidades. E tamén mudaron os seus fins: da orientación ó mantemento das posicións socialmente diferenciadas pasouse á integración no mercado de traballo.

2. EDUCACIÓN POLICONTEXTURAL

Pero é xustamente este mercado de traballo o que está sometido á máis

“Constructivismo sistémico”, é *Sistemas sociales* (Barcelona, Anthropos, 1991). A revista mexicana *Metapolítica* acáballe de dedicar un número monográfico (núm. 20, outubro/décembro, 2001); tamén a revista española *Anthropos* lle dedicou no seu momento (1998) outro monográfico.

forte mudanza nas nosas sociedades. Xa non se identifican estatus sociais por referencia ó pasado e ó permanente senón pola capacidade de crear e realizar posibilidades de cara ó futuro. Por iso, a resposta do sistema educativo non pode quedar fixada nunha carreira cunha homoxeneidade de títulos e diplomas, cun principio e un fin, senón que necesita estar permanentemente aberta para observa-lo que sucede, darlles formas efémeras a problemas permanentes e seguir establecendo a selección dos individuos como código básico de comunicación social.

Por moito que se fale (como ruído de fondo da comunicación) da crecente homoxeneización cultural (segundo as pautas estadounidenses), de pensamento único (segundo a perspectiva da fixeza ontolóxica), ou de formas de vida semellantes (desde o punto de vista da publicidade xeneralista), nunca estimemos máis lonxe de seguir un modelo de sociedade coherente, pechado,

dogmático e monoteísta. Nunca estivo tan presente na cultura a continxencia do existente⁹, o que significa que as cuestións que preguntan polo ser ou a esencia de algo non teñen sentido: ¿Que é a educación? ¿Que é a arte? ¿Que é o home? Non hai resposta a tales cuestións, porque a continxencia significa que vivimos no tempo e non na eternidade. Que vivimos unha das moitas posibilidades que se nos formularon ó longo da nosa vida¹⁰, e que esa vida non está feita dunha vez por todas senón que ten que conxugar diferentes tons e diferentes melodías.

Por iso precisamente este caos no que cremos vivir hai que pensalo como policontexturalidade. Vivimos en sociedades *policontexturais* de elevada complexidade¹¹. Vivimos en sociedades que xa non dispoñen de centros nin vértices como referencias únicas ou totais de sentido para todos. Temos que nos enfrontar con situacións de elevada complexidade e non dispoñemos dun

9 Ver nota 1.

10 Case ninguén ten en conta que o significado do *Curriculum Vitae* ten que ver coas diferentes opcións que se tomaron ó longo dunha carreira na que o significativo son as encrucilladas, non as avenidas. As decisións que configuran a nosa vida, as rúas cegas, a volta ó punto de partida, en suma, a realización dunhas posibilidades e o abandono doutras, todo ese enleio é o que pode describi-la nosa vida.

11 Asumo este neoloxismo (“-contextura”, “-textura”, “poli-”) tomado dos escritos recentes de Niklas Luhmann (nos que se refire á obra de Gothar Günther: “Life as Poly-Contextuality”, en *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähiger Dialektik II*, Hamburg, 1979) no sentido, referido inicialmente a unha disposición da arte de tecer (a trama ou maraña: un exemplo disto na antiga cultura campesiña galega serían as mantas farrapeiras), do significado que recolle o dicionario de “Compaginación, disposición y unión respectiva de las partes que juntas componen un todo” (DRAE, 1984). A diferenza do “contexto” (e o admitido adxectivo “contextual”), que ten como referencia primaria un contorno, a “contextura” refírese á complexidade do sistema. Nunha sociedade policontextural a diferenciación non contempla un horizonte dentro do cal algunha actividade parcial poida pensarse como esencial, pois todas o son. Refírese tamén a que a complexidade implica tal cantidade de posibilidades que obriga a proceder selectivamente.

repertorio de saberes¹² que nos permitan en cada momento situarnos inequivocamente nun determinado ámbito da realidade. Cada sistema social funcionalmente diferenciado ten a pretensión de que o seu código particular pode defini-la realidade da sociedade. Pero é a súa mesma diferenca a que os limita reciprocamente. Por iso adquiriu unha importancia excepcional o metacódigo “inclusión/exclusión”. Cada sistema ten que estar definindo e delimitando constantemente o ámbito de operación funcional do seu código propio; isto produce efectos de inclusión nos programas que desenvolve e de exclusión para os non afectados. Hai unha tendencia actual a valorar positivamente os efectos de inclusión dos sistemas parciais en canto que a xestión dos gobernos se reduce en moitos casos a identificar grupos de suxeitos para incluílos nas súas operacións de políticas públicas. Pero esa tendencia ten como efecto inevitable o de excluír delas a outros grupos, dado que a xeneralización dos factores de inclusión require unha infinita obtención de recursos. De aí os efectos paradoxais dos denominados “Estados do Benestar”¹³ nun contexto de globalización da información.

Un destes paradoxos, no sistema educativo español, é o de vincula-lo

recoñecemento social do período educativo e dos contidos da formación con dous imaxinarios sometidos a forte transformación: o do traballo e o do prestixio. Vaiamos por partes.

Na tradición cultural latina, mediterránea e católica o traballo, o feito de traballar, vinculouse ben a un “castigo divino”¹⁴ que define a condición do home na terra como “val de lágrimas” e do que só seremos liberados no outro mundo, ben a unha incapacidade para vivir de rendas ou por conta doutros (“o que traballa é que non serve para outra cousa”). Non se considera traballo a actividade pracenteira, elixida libremente ou que produce efectos inmateriais. O contrario ocorre na tradición anglosaxona, nórdica e protestante que asume o traballo como o campo de proba da salvación do individuo. Enfrontado ó terrible enigma de qué lle vai suceder na outra vida, sen as facilidades de salvación que proporciona unha igrexa e o uso dos sacramentos, a conciencia encárase cun Deus arredado e terrible coa angustia da pregunta pola salvación. A resposta deuna Calvino e explicouna tres séculos despois Max Weber: “el éxito en los negocios es señal inequívoca de ser elegido”¹⁵. O traballo intégrase así nun plan persoal de salvación e adquire non

12 No sentido que Alfred Schütz lle dá a este termo.

13 Cfr. N. Luhmann, *Política Teoría im Wohlfahrtsstad*, Wien, G. Olzog, 1981. Hai unha traducción castelá: *Teoría política en el Estado de Bienestar*, Madrid, Alianza, 1994.

14 Ver na Biblia o *Libro da Xénese*, capítulo 3.

15 A obra clave de Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, publicouse por primeira vez en 1904/1905, no Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, 20. Bd., (Mohr & Siebeck) e

só a caracterización de penoso en canto tarefa cotiá obrigada, senón de signo ou sinal de superación da angustia vital.

Dous imaxinarios contrapostos son os que xorden e se incuban nesas distintas tradicións e formas de vida. A construción da realidade do traballo como medio de salvación producirá un sentido da disciplina, laboriosidade, produtividade, cumprimento das obrigas e configuración central das relacións sociais na segunda das culturas. Mentres que na primeira cultura a consideración do traballo como castigo do pecado botará os individuos nas mans da igrexa, o que lles permitirá sentirse salvados e dedicarse a vivi-la vida do mellor modo posible; todo o teatro dos Séculos de Ouro expresa esa práctica e refírese a ese imaxinario.

Pero hai que considerar tamén o outro imaxinario ó que aludiamos ó comezo deste parágrafo: o imaxinario do prestixio. Cómo senten os individuos que a sociedade os recoñece, cómo se manifesta o respecto social, qué tipo de modelos funcionan da eminencia ou a excelencia. A distinción tradicional fálanos de estatus atribuído e estatus adquirido e basea nela a distinción entre o Antigo Réxime e a Modernidade. Na situación presente predomina

o prestixio vinculado ó que se pode denominar “o adquirido” polo suxeito, sen ter en conta o seu pasado, nin a súa orixe (sobre isto volveremos máis adiante), nin os seus antepasados ou as súas herdanzas. Nas dúas últimas xeracións, en Galicia, aplicouse o criterio do acceso ó grao superior do sistema educativo como signo de ascenso social. Adquiríase así, para os fillos, o que ós pais lles foi vedado pola falta de recursos económicos. O feito de poder estudar foi unha marca de prestixio dos estratos acomodados desde comezos do século pasado; ó cabo dos dous tercios do século os grupos de emigrantes que conseguiran acumular certo capital investírono (ademais de en terras e casas) na educación dos seus fillos coa expectativa de que eles puidesen te-lo recoñecemento social que á xeración dos pais lles faltou. Xeneralízase o acceso ó denominado Ensino Superior e cóbrense en pouco tempo as ofertas do correspondente mercado de traballo.

Por conseguinte, reaparece a cuestión de cómo adquirir un recoñecemento social¹⁶ que lles permita ós individuos ser respectados máis alá do estatus económico ou familiar. Isto vólvese realmente difícil precisamente pola evolución diferenciada do noso

pódese atopar no primeiro tomo dos *Schriften zur Religionssoziologie* (1920). Hai dúas traducións castelás: unha en Península, 1969 e outra en Taurus, 1983 (t.1 dos *Ensayos sobre sociología de la religión*). Sería necesaria unha revisión deste texto, non tanto nunha perspectiva da cultura relixiosa canto nunha reformulación das diferenzas nas culturas do traballo.

16 Francis Fukuyama, en 1992, dedicaba a parte terceira da súa pouco coñecida obra, se ben amplamente publicitada, *El fin de la historia y el último hombre* (Planeta-Agostini, 1994), á cuestión da “lucha por el reconocimiento” (pp. 205-285). A variación das formas de recoñecemento dos individuos polas súas respectivas sociedades tende a identificarse progresivamente coas formas do control social da liber-

sistema social. A nosas sociedades están marcadas pola diferenza. Porque xa non se poden pensar como conformadas por un tecido único¹⁷, senón que substituíron a orde pola comunicación. O recoñecemento, o prestixio, polo tanto, ten máis que ver co comunicativo ca co posicional.

A nosas sociedades necesitan abarcar tipos e campos moi diferentes de educación. É máis, un sistema educativo unificado cun principio e un final, cun título e cunha definición curricular específica, está facendo augas por todas partes. Porque fronte á idea dunha sociedade estable, compartimentada laboralmente, regulada por un único mercado de traballo e organizada baixo un único modelo de orde social, o que se está impondo no nivel mundial é a permanente busca de novas formas de convivencia, a revisión constante das adaptacións estruturais dos sistemas diferenciados e o enfoque dos problemas desde a perspectiva do “cómo se fai” no canto da perspectiva do “qué é”. O que equivale a dicir que

dade individual. En case tódalas sociedades históricas o uso ou a práctica da liberdade por parte dalgúns individuos foi sempre duramente sancionada. Examinar fenómenos como o profetismo, o misticismo, a disidencia ou a marxinalidade sería bastante clarificador da necesidade de lexitimación da orde social concreta. Proximamente abordarémolo estudio dalgúns imaxinarios da exclusión.

¹⁷ Recordémolas dificultades que sempre tiveron as Ciencias Sociais para defini-los distintos tipos de sociedades desde perspectivas globais. Lembremos a, noutros tempos moi estendida, de tradicional e modernizada (que tantas investigacións deixou en Galicia) e na que sempre se chegaba á mesma conclusión: transición do tradicional ó moderno. Tamén tiveron a súa vixencia as denominacións industrial, postindustrial, consumista, de masas, capitalista, neo-capitalista, socialista, comunista, desenvolvida, subdesenvolvida... Actualmente algúns séguense sentindo satisfeitos coas vagas denominacións de norte/sur, ricos/pobres, imperiais/dependientes, e así sucesivamente. Este tipo de descrições non se dan de conta de que están posicionadas nun lado da distinción, o lado marcado (ver “Digresión sobre a distinción”), o que lles impide observar “o outro lado”. É máis, pretenden reducir tódalas diferenzas a unha única realidade social. Nós teremos que recoñecer-la permanencia da conexión en rede de distintos tecidos sociais que se manteñen na realidade como múltiples mediante a comunicación.

necesitamos máis de instrumentos de pensamento que de conceptos pechados, de formas de construción que de principios inamovibles, de capacitación plural máis que de especialización reductora. A educación non é máis un camiño de perfección que paulatinamente nos vai achegando a aquel ideal ou entelequia que nos propoñían noutros tempos, senón a aprendizaxe da navegación nas nosas sociedades caóticas (o mar é o mellor modelo do caos), o poder inventar camiños nese mar a través da construción ou invención de referencias (alleas e propias) sen que poidamos nunca fiarnos plenamente dos mapas, pois o territorio tamén cambia.

3. NECESIDADE DAS ARTES

Durante moitos séculos da nosa historia, a arte e o seu exercicio estiveron vinculados a diferentes aspectos do sagrado. As varias artes adquirían o seu sentido pola súa referencia

extramundana. As obras de arte só eran obxectos de culto. A aprendizaxe do artista estaba vinculada ás diferentes formas de organización relixiosa. Ben é certo que no desenvolvemento histórico desas organizacións se presentaron problemas, sobre todo coas artes representativas¹⁸ (debuxo, pintura, escultura, gravado...). Sen embargo, todas estas organizacións utilizaron diferentes signos e símbolos como elementos de identificación do grupo e da súa pertenza a el. Moi probablemente o peixe ("IXTHYS", anagrama de "Xesucristo, Fillo de Deus, Salvador") fose unha especie de figura secreta entre os primeiros cristiáns, pero axiña (desde finais do século III e comezos do IV) foi substituído pola cruz como símbolo político básico. O crucifixo será desde entón ata hoxe un indicador básico de vinculación de relixión e poder tanto no ámbito público como no privado.

O obxecto artístico estará durante moitos séculos expresando un nexa permanente coa definición da realidade como única. Esta referencia lineal empezará a perde-la súa efectividade cando a arte, como obra de arte, e o artista, como creador, poidan ir obtendo

certa autonomía con respecto ó sistema da relixión e, sobre todo, cando empece o mercado a impoñer-las súas regras sobre esa arte autónoma¹⁹.

Non podemos utilizar hoxe as argumentacións que serviron noutros tipos de sociedades para xustificar a necesidade da arte. Os diferentes razoamentos poderían ser válidos en sociedades nas que a continxencia era un mero concepto da discusión filosófica acerca do ontolóxico. Durante algúns séculos, as obras de arte foron contempladas como unha proba sólida da loita pola permanencia do obxecto fronte ó tempo que todo o devora (lémbrese o dito "*Aere perennis*"), sobre todo pola construción do concepto de beleza que se identificaba cos outros universais: ser, verdade e ben.

Os chamados Medios de Comunicación²⁰ estannos permanentemente indicando que o valor da arte é o seu valor de cambio no mercado, que a arte é un investimento proveitoso ou que tal obra de arte, por exemplo arquitectónica, custou tantos cartos. Que tal artista vendeu tantos millóns de copias do seu CD, ou que tal película (que

18 Dentro das organizacións eclesiais cristiás producíronse varias controversias, especialmente nos séculos VIII e IX, promovidas polos intereses políticos dalgúns emperadores de Oriente. Hai que notar que a prohibición das imaxes é común nas organizacións monoteístas, tales como o xudaísmo ou o islamismo. Nas organizacións católicas, desde o século IX, pero sobre todo a partir da Contrarreforma do Concilio de Trento, predominaron as teorías "encarnacionistas".

19 Unha breve descrición deste proceso, desde a perspectiva do constructivismo sistémico, pode verse en N. Luhmann, *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems* (Bentelli, 1994); un tratamento moito máis completo pode verse en *Die Kunst der Gesellschaft* (Suhrkamp, 1995). En castelán, do mesmo autor dispoñemos da tradución de *El arte como mundo*, en N. Luhmann, *Teoría de los Sistemas Sociales, II (artículos)*, pp. 9-65 (Osorno/México, U. dos Lagos/U. Iberoamericana, 1999).

20 Ver nota 3.



Coracias garrulus, de Alberte Durerro, 1512. O obxecto artístico ligado á definición da realidade.

custou tanto) obtivo tal cantidade de dólares na primeira semana da súa proxección. Que a administración pública gaste unha parte do orzamento na construción dunha Aula de Cultura ou un Palacio de Congressos está ben visto, e que calquera empresa privada (especialmente os bancos) patrocine tal exposición ou tal ciclo de concertos con tales intérpretes considérase un gasto politicamente rendible. Un detalle de bo gusto que se poden permiti-los que dispoñen de capitais acumulados e

desexan utilizar unha parte do seu pago fiscal en facerse propaganda. Mentres tanto, condénase duramente que a xente compre discos piratas, adquira regalos nos postos da rúa, utilice libros fotocopiados ou de segunda man e, sobre todo, contemple entusiasmado programas televisivos de ínfima calidade.

Temos entón que saca-las consecuencias do que estivemos expoñendo acerca da sociedade e do sistema educativo e aplícalo ó campo específico das artes. En función da claridade e comprensión do discurso vou tratar de sintetizala miña proposta sinalando unicamente tres ámbitos privilexiados que nos permitirán establece-las diferencias que se poden observar actualmente cando pretendemos describi-las funcións específicas das artes e do sistema da arte: *a)* o novo e o sorprendente; *b)* complexidade, pluralidade e sentido; e *c)* construción de realidade e referencias. Vaiamos brevemente a cada un deses territorios.

A) O NOVO E O SORPRENDENTE

Houbo épocas nas que as obras de arte estaban sometidas ó xuízo dos mecenas. Impoñíase un estilo e o artista tiña que produci-las súas obras seguindo determinados canons ou preceptivas. Unha gran parte dos libros sobre as diferentes artes son regulacións específicas de métricas ou proporcións de figuras ou combinacións de cores. O artista artesán sométese ás ideas preconcebidas, sométese ós críticos que opinan que “hai demasiadas notas...”. A educación artística é a

educación do gusto do público e da correspondente oferta de produción previamente definida.

Ó longo do século pasado, a maior parte das artes tiveron que irse emancipando das limitacións teóricas e das preceptivas que nos dous séculos anteriores, inaugurado xa o mercado da arte, pretendían mante-lo artista como servo dos poderes que trataban de conservar unha definición de realidade única. Pouco a pouco, ou abruptamente, cada campo artístico foi logrando a súa emancipación do previamente establecido como paradigma artístico. A eclosión e a emerxencia de novas perspectivas nas ciencias e no pensamento contribuíron a ese tránsito.

A orixe e o orixinal resemantizáronse. Xa as artes deixaron de ser nobres, coma os materiais, polo seu lugar de procedencia e promoción e foron logrando a súa propia orixe na lenta ou rápida construción do seu público. Orixe e fin identifícanse e diferéncianse ó mesmo tempo. A obra de arte non é o momento creativo, o instante da inspiración, senón o proceso da súa reprodución, da súa presentación ante un público aínda non constituído como tal senón en proceso básico de comunicación selectiva. E se damos un paso máis, necesariamente, e nos enfrontamos coa reproductibilidade técnica da obra de arte, poderemos observar cómo a aura

(a vinculación ó ritual) vai desaparecendo e se vai construíndo o proceso recursivo da comunicación²¹. A orixe prolóngase na recursividade da obra viva, na construción de camiños propios do artista que sempre estarán sometidos ó necesario paradoxo da autorreferencia e a heterorreferencia. Tómase daquela tamén unha nova significación con respecto á diferenza entre orixinal e copia, que suscitou (e segue suscitando actualmente para o mercado) a certeza da autenticidade, da orixinalidade, é dicir, da seguridade na atribución dunha determinada obra a un determinado autor. É un tema amplamente discutido²² este da autenticidade e non pasa un mes no que non apareza como noticia algunha que implique algún tipo de plaxio, intertextualidade, inspiración, homenaxe, etc. Pero o que agora nos importa sinalar é que a orixinalidade non se entende agora como autenticidade da atribución a un autor, senón como diferenza co xa visto, oído, escrito nun determinado campo da arte. Polo tanto, o orixinal corresponderíase, como fenómeno comunicativo co novo, o non redundante, o nunca visto, o sorprendente.

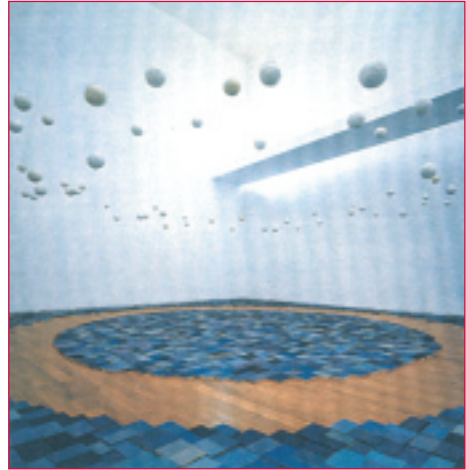
Así poderíamos responder á pregunta pola calidade artística dunha produción non polo clásico de suscitá-la admiración senón por xerar nun público a sorpresa que inicialmente o

21 Un texto imprescindible que levanta acta notarial deste complexo proceso é o de Walter Benjamín (1936), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, publicado en castelán en *Discursos Interrumpidos I* (Taurus, 1973, pp. 15-60).

22 Incluso foi levado ó cine por Orson Welles en *Fake*.

descoloque ante calquera intento de explicación. Pásanos con películas (algunhas), con obras musicais, con raras e contadas exposicións e con algún que outro edificio. Cando non sabemos qué dicir, cando temos que ordena-los nosos sentimentos, cando debemos refreala nosa emoción, cando temos que volver a reflexionar sobre a experiencia, entón estamos ante unha obra de arte²³. O sorprendente non ten nada que ver co espectacular aínda que un espectáculo nos poida sorprender²⁴.

A nova necesidade das artes non se vincula a unhas novas regras, nin a novas formas expresivas de supostas subxectividade, senón ós procesos complexos da comunicación entre os artistas e os públicos. As sociedades xeran realidades porque operan mediante a comunicación. Non hai realidades fóra dese ámbito. Este proceso está hoxe moi acelerado e préstase a confusións. Unha teoría da comunicación non é unha teoría tecnolóxica do sinal²⁵, senón unha teoría dos sistemas sociais e as súas operacións. O que aquí nos interesa é que o medio da comunicación procede selectivamente.



Geo literario e planetas, de Peter Wütrich, 2001. Instalación no Centro Galego de Arte Contemporánea. Moitas producións artísticas na actualidade están vinculadas ós procesos complexos de comunicación entre os artistas e os públicos.

Prodúcense escollos de información, selecciónanse diferentes versións e establécese a escolma de comprensións. Soamente aquela comprensión que se converte de novo en información (pregunta) mantén aberto o proceso e mantén operando ó sistema. E non

23 “La definición de aquello en que el arte pueda consistir siempre estará predeterminada por aquello que algunha vez fue, pero sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más aún por aquello que quiere ser y quizá pueda ser” (T. W. Adorno, *Teoría estética*, Taurus, 1971, pp. 11-12).

24 Considérese o salto cualitativo que tivo lugar na información global cos sucesos do 11 de setembro de 2001. As reaccións máis primarias tiveron que ver co inverosímil do que estabamos contemplando. Tivo que pasar un tempo para que puidesemos saír do noso estupor e comezar a exercitalo razoamento.

25 Como sinalabamos máis arriba (ver nota 3). Parece realmente increíble que se tomase a teoría matemática de Shanon e Weaver como modelo para as teorías da comunicación mediática, que subordinan así a reflexión e o pensamento á instrumentalidade da aplicación tecnolóxica. Para un enfoque desde a perspectiva constructivista pode verse N. Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, Opladen, Westdeutscher, 1996 (hai unha moi recente trad. cast.: Barcelona, Anthropos, 2000).

hai realidades sen sistemas que as constrúan. Non dubidamos ata agora de realidades sociais tales como o ámbito económico, o político ou o do coñecemento, entre outros, que foron construídas polos seus respectivos sistemas funcionalmente diferenciados.

Pero o que se fai cada vez máis relevante nas nosas culturas é aquel antigo dito de que non só de pan vive o home, que a resposta ás necesidades primarias non se satisfai en si mesma, senón que abre a novas esixencias que soamente poden ser respondidas na construción de novas realidades non asimilables ás xa existentes. Temos así formulada a necesidade dun sistema da arte da sociedade que se despregue nunha pluralidade de territorios, non só os históricos xa recoñecidos senón os que están emerxendo desde as tecnoloxías que os fan posibles. Estamos nun presente fundamentalmente aberto ós futuros que van depender de qué seleccións expoñamos das novas posibilidades.

B) COMPLEXIDADE, PLURALIDADE E SENTIDO

Porque as artes abandonaron hai tempo o campo do espontáneo e o natural para asumir un dos síntomas constitutivos da problemática da nosa situación, a complexidade. As distincións entre simple e complexo, lineal e diferencial fóronsenos impoñendo na segunda metade do século pasado. Algo aludimos anteriormente a isto ó tratar das tecnoloxías. O que agora nos interesa sinalar é que as distincións que se producen no campo das ciencias

constituídas, nos procesos de definición das investigacións adoitan atribuírle-la complexidade ós procesos de uso intensivo de tecnoloxías (aínda que logo nos falen de caixas negras) e simplicidade ás investigacións sociais ou culturais que implican máis ben “tecnoloxías de observación” vinculadas ó uso da percepción, distancia e reflexión. A complexidade non provén do elevado número de operacións que hai que realizar se esas operacións están incluídas nas competencias dos ordenadores, nin ó uso dixital de grandes números se, por exemplo, se trata de comparar series. A complexidade supón sempre a existencia de tal número de posibilidades que hai que proceder selectivamente e, ás veces, sen a posibilidade de construír un algoritmo. A complexidade está fortemente vinculada coas diferencias cualitativas das posibilidades e, polo tanto, coa constante elaboración de procesos selectivos distintos e sobre todo coa necesidade de explicar ante un público os resultados obtidos de forma tal que teña sentido para eles.

Isto lévanos a pensa-la forma específica de complexidade das artes como unha pluralidade ampliada de procesos obxectivables. Movémonos inicialmente na pluralidade sensorial que volve altamente complexo o proceso de transmisión do sinal entre emisor e receptor e que xera un elevado nivel de ruído. Pero o sinal (só) non é a comunicación. Temos tamén pluralidade crecente nos estilos (que reducirían un tanto as dificultades da comunicación),

así como os xéneros ou os tipos. E, finalmente, no nivel tecnolóxico, teríamos que observar a diferenza e complementariedade dos soportes ou materiais.

Todo isto obríganos a ter moi en conta os procesos selectivos que implica a comunicación como operación fundamental da sociedade. Selección da novidade, selección da versión e selección da comprensión de tal modo que o proceso non se pare, senón que se posibilite o sentido a través da recursividade.

C) CONSTRUCCIÓN DE REALIDADE E REFERENCIAS

Nas sociedades policontexturais actuais²⁶ xa non son posibles nin a definición ontolóxica de “a” realidade nin o monoteísmo representativo e expresivo dunha suposta entidade unitaria. As artes non se moven no ámbito da superficie, da trivialidade da descrición dos aspectos variables dunha referencia estable e definitiva.

Ó abordar Ortega y Gasset, nos anos vinte do século pasado, o tema da arte²⁷ xa se preocupaba da súa relación coa realidade:

Resulta, pues, que una misma realidad se quiebra en muchas realidades divergentes cuando es mirada desde puntos de vista distintos. Y nos ocurre preguntarnos: ¿cuál de

esas múltiples realidades es la verdadera, la auténtica? (pp. 57-58).

Situados en uno de los extremos, nos encontramos con un aspecto del mundo —personas, cosas, situaciones— que es la realidad “vivida”; desde el otro extremo, en cambio, vemos todo en su aspecto de realidad “contemplada” (p. 60).

En la escala de las realidades corresponde a la realidad vivida una peculiar primacía que nos obliga a considerarla como “la” realidad por excelencia. En vez de realidad vivida, podríamos decir realidad humana (p. 61).

Antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje o capa pluvial. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la *res* poética (p. 77).

Estas intuicións orteguianas, nunha data tan temperá como 1925 víronse confirmadas e superadas polas actuais tendencias constructivistas. Hai unha permanente deriva histórica que vai desde os obxectos, símbolos e rituais propios de calquera culto, pasando polas que teñen a consideración de obras de arte, ata a produción cotiá dos incertamente denominados medios de comunicación (máis exactamente definidos como empresas do novo sector de fabricación de realidade)²⁸, que nos proporcionan os materiais nos que descubri-las relevancias

²⁶ Ver nota 11.

²⁷ *La deshumanización del arte* (1925). Utilizo a edición de 1993 de Espasa-Calpe na colección Austral. A ela se refiren as páxinas que se citan.

²⁸ Cfr. Juan-Luis Pintos, “Prólogo”, en Casais, Eric e outros, *Televisión e sociedade*, Santiago, Lea, 1999, pp. 7-18.

que van fixa-las operacións dos imaxinarios na súa función de construción das múltiples realidades.

As evidencias básicas, das que vivimos e nas que cremos ou estamos (como afirma Ortega²⁹), non se xeran mediante “representacións” colectivas que os individuos copiamos no noso comportamento cotián, nin tampouco mediante “conciencias colectivas” ou “arquetipos” procedentes de estadios anteriores da Humanidade. As nosas evidencias proveñen das plurais referencias emitidas recursivamente polas institucións que pugnan entre si por definir realidades cribles. Non é certo que quedasemos sen referencias, sen valores, sen ideais. O que ocorre é que desapareceron os absolutos que lles daban a unhas ou outros a categoría de únicos. Vivimos nunhas sociedades nas que as formas de se entrelazaren as experiencias e as ideas, os tempos e os espazos, as historias e os proxectos non só presentan diferentes tramas e figuras, senón que o primeiro dereito que reclama o individuo é o dereito á diferenza. Non porque xa se conseguise a igualdade (e a liberdade, e a fraternidade), senón porque non nos serven os camiños ou modelos que construíron as anteriores xeracións

sobre a exclusión da maioría dos tipos de racionalidade que constitúen a nosa vida³⁰. Estas sociedades nas que vivimos son por iso *policontexturais*.

Os materiais sobre os que traballamos son, pois, os produtos que aparecen no tecido comunicativo múltiple. Abarcan o que publican os xornais e as revistas, o que emiten as radios e as canles televisivas, as películas, as músicas; as diferentes formas do espazo que se expresan na escultura e a arquitectura e a forma de construílo socialmente no urbanismo; as poesías e as novelas, os cómics, os sitios de Internet e a omnipresente publicidade. Especialmente a publicidade en tódolos seus tipos e soportes, ese novo discurso moral que pretende monopoliza-lo sentido das nosas vidas. Aí se xeran as relevancias que constrúen a nosas referencias e que evitan contárno-las súas opacidades.

Porque, fronte á linearidade que suprime a complexidade, as artes teñen que realiza-la súa tarefa múltiple de construción de realidades pola aplicación do código “relevancia/opacidade”³¹. As formas democráticas de lexitimación do poder debilitáronse porque o referente suposto, a realidade única que constrúe o espazo do poder

29 Ver José Ortega y Gasset, *Ideas y creencias (y otros ensayos de Filosofía)*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 23-28. O texto de Ortega é de 1934.

30 Ve-lo capítulo 4 do meu libro *Las fronteras de los saberes*, Madrid, Akal, 1990, pp. 87-108, titulado “Conflicto de racionalidades”.

31 Poden verse unhas referencias bibliográficas completas na nosa páxina persoal: <http://web.usc.es/~jlpintos/index.htm>. Luhman prefere falar do seu marco teórico como “constructivismo operativo”, para diferenciarse do denominado “radical” (ve-lo prólogo que escribiu N. Luhmann, 1990, *Soziologische Aufklärung*, 5, Opladen, Westdeutscher, 1990, pp. 9-10).

como isomórfico, entrou en cuestión. Xa non hai unha entidade, teolóxica ou filosófica, que defina como única a realidade. Xa non hai un respaldo intelixible ou existencial que defina unha realidade global na que se produza o sentido que necesitan as diferentes realidades producidas pola realidade radical da vida, a miña vida (Ortega³²). A complexa maraña do poder, nas sociedades policontexturais, constitúese pola pugna entre distintas instancias: o Estado, o mercado e as empresas de fabricación de realidade, ás que habería que engadirlas antigas organizacións eclesíásticas (de calquera relixión ou confesión) e as académicas (de calquera tipo de saber). Todas elas terían poder só en tanto en canto lograsen definir como reais determinados aspectos do seu ámbito de competencia e obter dos correspondentes públicos unha confianza reductora da complexidade. E para iso tratarán por tódolos medios que as diferentes artes se poñan de novo ó seu servicio para crear obras susceptibles de xerar unha nova confianza nas vellas formas de dominación.

Os mecanismos (ou dispositivos) de construción desa relación de confianza, e polo tanto de aceptación de algo como real, son o que denomino *Imaxinarios Sociais*. Unha definición, aínda sometida a revisión, de imaxinarios sociais sería a seguinte: son aqueles esquemas, construídos socialmente, que nos permiten percibir algo como real, explicalo e intervir operativamente no que en cada sistema social se considere como realidade³³.

Se hai algunha analoxía que nos poida axudar a entender-lo concepto expresado sería a dos lentes ou anteollos. Os imaxinarios terían unha función semellante, xa que nos permiten percibir-la condición de que eles —coma os lentes— non sexan percibidos na realización do acto de visión. Xeran polo tanto, a diferenza doutros conceptos, unha distinción entre relevancia e opacidade que vai se-la que nos conduza a través dos procesos que fan funcional este mecanismo.

Despois das últimas reflexións poderase entender que considerémos-los imaxinarios sociais como a forma

32 Ver José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo (Esquema de las crisis)*, Madrid, Alianza, 1994. Os textos son dos anos 1933-1934.

33 No último decenio estase dando un uso bastante frecuente da expresión “imaxinarios sociais”, sobre todo no discurso mediático, pero tamén dentro do ámbito académico. Estes usos non adoitan estar respaldados por ningunha elaboración conceptual senón que acostuman moverse no espacio das nocións vagas e difusas do tipo: “o que a xente imaxina”, “os desexos ocultos”, os tópicos do sentido común, etc. En breve sairá á luz o resultado das investigacións que veño realizando para establece-las liñas básicas dunha Teoría dos Imaxinarios Sociais, que aquí esbozo brevemente e que ten un desenvolvemento anterior que se pode consultar na miña páxina persoal de Internet (<http://web.usc.é/~jlpintos/>) ou na do Grupo Compostela de Estudos sobre Imaxinarios Sociais (GCEIS) (<http://www.gceis.org>).

que constrúe a realidade a través da unidade da diferenca entre relevancias e opacidades. Dun xeito semellante ó código inclusión/exclusión que opera como meta-código na constitución da diferencialidade funcional dos sistemas, sen constituír el mesmo un sistema específico, o código relevancia/opacidade sería, se se aceptasen as miñas conclusións, un meta-código que utilizan os sistemas diferenciais para autodescribirse no medio da comunicación. O que é o mesmo que dicir que os imaxinarios sociais constrúen as realidades sociais a través das percepcións diferenciais que os individuos asumen no contorno da sociedade como reais.

Temos así ante nós as novas posibilidades que o desenvolvemento das artes nos ofrece neste momento da evolución dos sistemas psíquicos e sociais. Hai por iso que chegar a establecer unha esixencia que permita nas nosas sociedades supera-lo horizonte de significado de resposta ó inmediato e tangible. Botan de menos algúns épocas pasadas nas que o sentido era claramente ofrecido na certeza da súa permanencia e a súa unicidade. Nós tere-mos que saír da nosa clausura, teremos que navegar en mares caóticos para construír, desde perspectivas plurais, novos sentidos a través de construcións de realidades plurais e continxentes. O noso futuro non está escrito. Depende de nós e de percibir ou construír realidades que nos achegarán ó sentido fragmentario, á continxencia das obras e á renuncia a considera-las

evidencias e o evidente como único camiño permitido ás artes.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1973 [trad. castelá: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971].
- Benjamin, Walter, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", en *Gesammelte Schriften*, I, 2, Frankfurt, Suhrkamp, 1980, pp. 431-508 [trad. castelá: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, I, Madrid, Taurus, 1973, pp. 15-60].
- Berger, René, *Arte y comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- Costa, Joan, *Diseño, Comunicación y Cultura*, Madrid, Fundesco, 1994.
- Dorfles, Gillo, *Símbolo, comunicación y consumo*, Barcelona, Lumen, 1972.
- Duvignaud, Jean, "Arte (Sociología del)", en *La Sociología. Guía alfabética*, Barcelona, Anagrama, 1974.
- Eco, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970.
- Fischer, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 1978.
- Formaggio, Dino, *Arte*, Barcelona, Labor, 1976.

- Francastel, Pierre, *Sociología del arte*, Madrid / Bos Aires, Alianza / Emece, 1984.
- Gombrich, Ernst, Julian Hochberg e Max Black, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 1983.
- Hauser, Arnold, *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Madrid, Guadarrama, 1975.
- König, R., e A. Silbermann, *Los artistas y la sociedad*, Barcelona, Alfa, 1983.
- Luhmann, Niklas, "Ist Kunst codierbar?", en *Soziologische Aufklärung*, 3, Opladen, Westdeutscher, 1981, pp. 245-266.
- ____ "Das Medium der Kunst", *Delfín*, 4, 1986 pp. 6-15.
- ____ *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Bern, Benteli, 1994.
- ____ *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1996.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- ____ *En torno a Galileo (Esquema de la crisis)*, Madrid, Alianza, 1994.
- ____ *Ideas y creencias (y otros ensayos de filosofía)*, Madrid, Alianza, 1993.
- Pintos, Juan-Luis, *Los Imaginarios Sociales. La Nueva Construcción de la realidad social*, Madrid, Sal Terrae / Instituto Fe y Secularidad, 1995.
- ____ *Más allá de la ideología. La construcción de la plausibilidad a través de los imaginarios sociales*, en M. A. Santos (ed.), *A Educación en perspectiva*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2000, pp. 689-699.
- ____ "Los imaginarios sociales del delito. La construcción social del delito por medio de las películas (1930-1999)", en AA. VV., *Política criminal, derechos humanos y sistemas jurídicos en el siglo XXI. Homenaje al Dr. Pedro David*, Buenos Aires, Depalma, 2001, pp. 585-610.
- Pirandello, Luigi, *Arte y ciencia*, en *Obras escogidas*, t. II, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 1271-1292.
- Read, Herbert, *Arte y sociedad*, Barcelona, Península, 1977.
- Silberman, A., e outros, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.
- Simmel, Georg, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986.



Juan-Luis PINTOS, "Educación, Artes e novas posibilidades", *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 23-45.

Resumo: Quen ignore a importancia da conxuntura xeracional dificilmente entenderá os últimos trinta anos do sistema educativo español e os seus avatares. A educación non resolve os problemas dunha sociedade, especialmente nas épocas de aceleración das transformacións tecnolóxicas, xa que as tecnoloxías e o seu uso inverten a orde temporal das xeracións: unha xeración non ensina a outra, senón que

ámbalas dúas aprenden xuntas. A nova necesidade das artes non se vincula a unhas novas regras nin a novas formas expresivas de supostas subxectividades, senón ós procesos complexos da comunicación entre os artistas e os públicos. As sociedades xeran realidades porque operan mediante a comunicación. Non hai realidades fóra dese ámbito. Xorde así a necesidade dun sistema da arte da sociedade que se despregue nunha pluralidade de territorios, non só nos históricos xa recoñecidos senón nos que están emerxendo desde as tecnoloxías que os fan posibles. Estamos nun presente fundamentalmente aberto ós futuros que van depender das seleccións que propoñamos das novas posibilidades.

Palabras chave: Artes. Sistema educativo. Xeracións. Construción. Realidade. Imaxinarios. Comunicación. Pluralidade. Posibilidade. Futuro.

Resumen: Quien ignore la importancia de la coyuntura generacional difícilmente entenderá los últimos treinta años del sistema educativo español y sus avatares. La educación no resuelve los problemas de una sociedad, especialmente en las épocas de aceleración de las transformaciones tecnológicas, pues las tecnologías y su uso invierten el orden temporal de las generaciones: una generación no enseña a otra, sino que ambas aprenden juntas. La nueva necesidad de las artes no se vincula a unas nuevas reglas, ni a nuevas formas expresivas de supuestas subjetividades, sino a los procesos complejos de la comunicación entre los artistas y los públicos. Las sociedades generan realidades porque operan mediante la comunicación. No hay realidades fuera de ese ámbito. Tenemos así planteada la necesidad de un sistema del arte de la sociedad que se despliegue en una pluralidad de territorios, no sólo en los históricos ya reconocidos sino en los que están emergiendo desde las tecnologías que los hacen posibles. Estamos en un presente fundamentalmente abierto a los futuros que van a depender de qué selecciones planteemos de las nuevas posibilidades.

Palabras clave: Artes. Sistema educativo. Generaciones. Construcción. Realidad. Imaginarios. Comunicación. Pluralidad. Posibilidad. Futuro.

Summary: The last thirty years of the Spanish educative system and its vicissitudes can hardly be understood if the importance of the generational situation is ignored. Education does not solve the problems of a society, especially when technological transformations speed up, since technologies and their use reverse the temporal order of generations: one generation does not teach the other, but they both learn together. The new necessity of arts is not linked to new rules or to new forms of expression of the so-called subjectivities but to the complex processes of the communication between artists and public. Societies generate realities because they work through communication. There are no realities outside that sphere. So we have come up against the need of a system of the art of society which can be developed in a series of territories, not only the historical ones, already recognized, but also those that are emerging from the technologies that make them possible. We are in a present mainly open to the future which will depend on the selections of the new possibilities.

Key-words: Arts. Educative system. Generations. Construction. Reality. Imaginaries. Communication. Plurality. Future.

— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 15-07-2002.



EXPRESIÓN E CREATIVIDADE: UNHA VIAXE ENTRE LIÑAS

Araceli Mercedes Liste Fernández*
Universidade de Vigo

Sólo en el reino de los sueños ha conocido
el artista una plena libertad para crear.
E. H. Gombrich

Un día óese unha exclamación inesperada que xorde do silencio. Despois de intentar descubri-la súa orixe, a mirada fíxase con abraio e sorpresa no bebé; nese intre transformárase o seu choro nunha interxección articulada por un adulto. O vínculo acústico que nun principio se establece entre o meniño e a súa nai a través do choro amplíase agora manifestándose como unha morea de sons que se convarten en ensaios expresivos e en necesidades de comunicación. Esa necesidade de comunicar e de exterioriza-los sentimentos e as sensacións percibidas, define e dálle sentido ó termo expresión.

A necesidade insaciable de coñecer ata os seus máis intrínsecos límites o que o rodea provoca no neno a actitude de descubrimento; de aí que eses obxectos susceptibles de ser escachizados queden, despois dunha análise

exhaustiva pola súa parte, irrecoñecibles para o ollo do adulto.

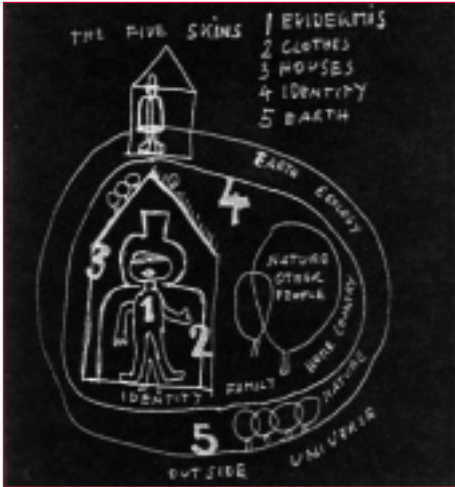
A ansia de coñecer, vendo e sentindo como novo e incluso estraño todo o contorno, provoca o descubrimento e transforma a actitude en posibilidade de creación, de produción¹.



Atreo Francisco Lozano, *O tren* (4 anos), 2001.

* Profesora Titular de Debuxo.

¹ Henri Matisse, *Escritos y opiniones sobre el arte*, 1993, p. 275: “[...] y este valor es indispensable al artista que debe ver todas las cosas como si las viera por primera vez: es necesario ver siempre como cuando éramos niños”.



Friedrich Hundertwasser, *As cinco peles do home*, Viena, 1998; debuxo a tinta.



Friedrich Hundertwasser, *Hundertwasser coa a roupa que el mesmo confeccionou*, Viena, 1967.

2 Hundertwasser defendía que “el derecho a la creatividad es un derecho universal, que tenemos todos con la única condición de merecerlo. Por ese motivo, la sociedad es criminal: con la educación que nos da, la sociedad suscita en nosotros automatismos reflejos, que no nos permiten sentirnos a gusto en nuestra segunda y tercera piel, desviándonos de nuestro auténtico fin, que es vivir.” A segunda pel é a roupa e a terceira pel é a casa do home, segundo Pierre Restany en *El poder del arte*. Hundertwasser, *el pintor-rey con sus cinco pieles*, 2001, p. 22.

3 Marc Jiménez, *¿Qué es la estética?*, 1999, p. 39: “El debate filosófico abierto por Descartes a principios del siglo XVII, y que versa sobre la afirmación de un sujeto autónomo, capaz de pensar el mundo y de pensarse a sí mismo en calidad de sujeto pensante, constituye uno de los momentos decisivos de la génesis de la estética moderna”.

4 Rudolf Arnhem no ensaio “El eco de la montaña”, incluído na publicación titulada *El quiebre y la estructura*, 2000, pp. 123-129, afirma: “Cuando los psicólogos abordan el esquivo tema de la creatividad, necesitan en primer lugar decidir si la consideran un instinto o un reflejo. Llamarla instinto significaría

O pensamento concrétese e adquire un aspecto formal mediante a palabra, a creación de imaxes e a abstracción do pensamento, *creatividade*². Estes dous termos, *expresión* e *creatividade*, definen a capacidade do home para lograr un obxecto independente do seu pensamento³.

Do esforzo do home por explorar, comprender, descifrar e actuar ante os desafíos do mundo, resulta o crecemento paulatino da cretividade⁴.

O proceso creativo é materia común a tódalas disciplinas artísticas. Tal vez sería máis claro identifica-las disciplinas artísticas como *arte por destino* xa que se delimitaron a campos específicos da expresión (como pintura, debuxo, escultura, imaxe seriada, imaxe fotosensible, imaxe electrónica...), os cales parecen ter en común que son obxectos creados co único propósito de ser vistos, prescindindo doutras formas que se manifiestan fóra das canles artísticas regradas, xa que orixinariamente non foron creados para ser obxectos visuais (poderíanse definir como *arte por metamorfose*); estes

pertencen á sensibilidade consciente do individuo anónimo e constrúen a identidade dunha sociedade⁵. En ámbos casos a forza está na suxestión simbólica que se condensa na súa forma, estimulando a sensibilidade do que a contempla coa actitude de busca.

A orixe da creación do obxecto está na idea. Esta elabórase de forma material, temática e conceptualmente para chegar a través da adaptación ó medio e das linguaxes específicas a un produto (produto plástico). Pero a creatividade, ou capacidade de atopar novas solucións a problemas, é inherente a todo o proceso de busca, e prólóngase a momentos anteriores e posteriores, incluso na reflexión doutros desenvolvementos e outras propostas creativas xa realizadas nun ámbito histórico coñecido.

De aí que a creatividade sexa dependente da actitude (predisposición) e dela se deriven tódalas ilimitadas sensacións sensibles, que dan orixe á comunicación.

A experiencia e a emoción convértese en expresión cando dá comezo a complexa transformación da idea. A

idea concibe e dálle forma ó entendemento, constituíndose como pensamento. É a expresión do pensamento a que lle dá orixe ó nacemento dunha nova forma, da metáfora, do símbolo, da creación. Frantisek Kupka afirmaba que “la capacidad creativa de un artista sólo se manifiesta si consigue transformar los fenómenos naturales en ‘otra realidad’”. Esta parte del proceso creativo se puede considerar un elemento independiente, y si es consciente y desarrollado indica la posibilidad



Frantisek Kupka, *Amorfa: fuga en dúas cores*, Praga, 1912; óleo sobre tea.

agruparla junto a los impulsos innatos de supervivencia, autoprotección, mitigación del hambre y de la sed, procreación [...]. Debido a que las fuerzas se sienten pero son tan abstractas como la electricidad o la gravedad, es tarea del artista tornar perceptibles los esfuerzos de la mente al verlos simbolizados en el comportamiento del entorno. El mundo de los artistas es así un bosque de símbolos”.

⁵ Jacques Maquet, *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, 1999, pp. 17-45. A categoría social da arte atópaase tamén nas entradas alfabéticas da palabra arte na guía telefónica: “[...] desde las ‘Galerías de Arte; Comerciantes y Especialistas’ a las ‘Escuelas de Arte’, abarcan a la mayoría de las instituciones, las ocupaciones y a las redes societales reconocidas que están asociadas con los objetos de arte”, p. 33.

de crear un cuadro. Así, puede atraer o conmover al observador sin perturbar el color orgánico de los fenómenos naturales”⁶.

A percepción e a experiencia adquirida a través dos sentidos definen a expresión do pensamento e conducen á abstracción. A percepción é en si mesma imaxinativa e constructiva; moito do que a primeira vista parece dado é en realidade unha consecuencia ou deducción, é polo tanto unha idea inferida. A percepción é máis ca unha consecuencia dun estímulo e máis ca unha consecuencia da organización dos compoñentes do estímulo; é un acto intelixente, posto que se basea en procesos mentais, como a descrición, a inferencia ou a resolución de problemas⁷.

No acto de construír imaxes mentais (imaxes que se xeraron previamente e que polo tanto forman parte do arquivo individual), o home revisa unha imaxe mental, de xeito semellante a unha inspección sensible; poderíase dicir que na representación mental

de imaxes participan moitos dos procesos nerviosos internos do tipo dos que están por baixo da percepción visual⁸.

Algunhas das maneiras de pensar con imaxes achéganse ó pensamento discursivo, pero a súa expresión é difícil de delimitar de forma excluínte, de xeito que o pensamento visual é espacial, pero tamén temporal; é simultáneo, pero pode ser sucesivo; é intuitivo, pero desenvólvese de forma lóxica; é, polo tanto, sensible e intelectualivo. Juan Gris afirmaba: “Yo trabajo con los elementos del intelecto, con la imaginación. Intento hacer concreto lo que es abstracto. Voy de lo general a lo particular, con lo cual quiero decir que empiezo con una abstracción para llegar a un hecho real”.

O proceso de chegar a facer consciente a percepción tradúcese, na arte, de diversas formas; estas formas dependen tanto da herdanza histórica, como dos determinismos sociais; pero ante todo dependen das sensibilidades individuais, que traducen a realidade en realidades particulares. A distinción

6 Karl Ruhrberg, *Arte del siglo XX*, volumen I, 1999, p. 82.

7 Rock Irvin, *La percepción*, 1984: “La descripción implica que una propiedad, tal como la forma, es el resultado de un análisis abstracto de la configuración geométrica de un objeto, aunque se exprese en un lenguaje natural; la inferencia implica ciertas propiedades perceptuales que se computan a partir de la información dada por los sentidos y según reglas conocidas inconscientemente; la resolución de problemas implica un proceso más creativo de llegar a una hipótesis sobre qué objeto o suceso del mundo puede representar el estímulo, y después decidir si la hipótesis explica adecuadamente el estímulo y es adecuadamente respaldada por éste”.

8 A influencia das imaxes mentais sobre a percepción é paradigmática nesa necesidade, con frecuencia declarada polos atletas profesionais do proveitoso que lles resulta ensaiar metalmente a súa actuación; experimentando previamente tódolos posibles estímulos e sensacións que despois se materializarán.



A noca dunha cortesá xaponesa, século XVIII.

entre a realidade e a realidade simbólica é á súa vez irreal; os límites son elásticos e indefinibles⁹.

O corpo é posiblemente o primeiro instrumento de aproximación na busca da verdade emocional, non verbal, polo que se establece un diálogo entre o espacio exterior e o espacio interior¹⁰.

O camiño que emprende Hundertwasser¹¹ a través da súa obra vaise desenvolvendo coma unha espiral (elemento emblemático) que se move cara ó exterior e cara ó interior do individuo. Esa espiral como metáfora da xénese da vida (movemento exterior)



Disco de Faestos, 2000-1700 a. C., Museo de Heracleion, Creta; terra cocida.

⁹ “Es la razón la que se empeña en señalar la diferencia entre la clase restringida de lo real y la más ancha de lo metafórico, la barrera entre imagen y realidad” (E. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, 1982, p. 101).

¹⁰ Lourdes Sánchez, *Os labirintos do corpo. Manipulacións ideolóxicas, saberes científicos e obras de arte*, 1998; Mario Satz, *Música para los instrumentos del cuerpo. Claves de anatomía humana*, 2000. Sobre a noca (pp. 61-62) o autor recolle un haikú do poeta Yasumoto do século XVIII: “Alí onde nacen os teus pensamentos / e morren alegremente os meus, / as agullas dos teus cabelos, amor, fan chorarlos meus ollos”. Hai que destacar que, no ámbito dos sentidos, o do tacto xunto co olfacto e o gusto son os sentidos de proximidade, a diferenza do oído e da vista, nos que a experiencia é percibida a distancia.

¹¹ Pierre Restany, *El poder del arte, Hundertwasser, el pintor-rey con sus cinco pieles*, 2001: “Según Hundertwasser, el hombre tiene tres pieles: su epidermis natural, su ropa y su casa. [...] La cuarta piel

ou de reencontro coa morte (movemento interior)¹² repítase en obras tan distantes no tempo como son o disco de Faestos (Creta)¹³ ou o poema “Baño-Espiral” de Rebeca de Horn¹⁴, o “Espigón espiral” (1970) de Robert Smithson¹⁵, a “Ventá ou anuncio mural” (1967) de Bruce Nauman ou “Discos con espirais” de Duchamp...

O carácter simbólico da espiral, como imaxe abstracta dunha idea e forma xeométrica elemental¹⁶, está presente desde a arte paleolítica e as

primeiras culturas históricas, e identifícase coa interpretación dos arcanos celestes, coa idea do crecemento con perpetuo retorno e na mitoloxía grega a estrutura da espiral é referida ó labirinto¹⁷. A idea de infinito atópase implícita nos extremos da espiral, no límite exterior (mundo astrofísico) e no momento inicial interior (mundo molecular). Para algúns, a forma espiral e labiríntica das xemas dixitais son as pegadas da escritura cronolóxica da vida, igual que os aneis concéntricos suxiren a idade das árbores¹⁸.

del hombre es el entorno social (desde la familia o la nación, pasando por las afinidades electivas de la amistad). La quinta piel es la planetaria” (pp. 10-11).

12 A espiral é o devir a partir dun punto: segundo se realice o movemento todo vai cara a el ou todo parte del. Sobre ese continuo movemento Goethe escribiu: “o próximo afástase”.

13 A escritura, aínda sen descifrar, do disco de Faestos vólvese máis atractiva ó comprobar cómo se insinúa, cunha liña de puntos ó final dunha das súas caras, a posible continuación da escritura en espiral no reverso do disco, iniciándose esta con outra liña de puntos.

14 “Baño-Espiral”, de Rebeca Horn (1979): “Existe no hemisferio sur da nosa terra / unha especie bastante común de aves migratorias / [...] Cada ano escurecen en bandadas / o ceo de África occidental / onde se concentran para emprende-la súa viaxe migratoria sobre o Atlántico / Soamente unha décima parte alcanza as costas de América do Sur / [...] Sospéitase que no medio do mar / xusto no punto onde en opinión dos xeólogos / África se separou de América do Sur hai millóns de anos / estas aves comezan a voar en círculo / Buscan a súa terra alí / onde xa non existe / O seu instinto transmitido a través de millóns de anos / condúcese esgotadas á morte / Soamente as máis insensibles alcanzan o continente.

15 Tonia Raquejo, *Land Art*, 1998: “El espacio laberíntico de Smithson es, pues, una metáfora del arte, de la historia, e incluso del propio discurrir del pensamiento. [...] Con su espiral, Smithson se convierte, como Dédalo, en un constructor de arte-factos. Mediante ellos nos introduce en espacios imaginarios del pensamiento, para mostrarnos, como si estuviéramos delante de un espejo, su doble realidad” (pp. 59-60).

16 Juan-Eduardo Cirlot, *El espíritu abstracto*, 1993, pp. 81-84.

17 O Labirinto de Creta, onde habitaba o Minotauro, resulta ser un lugar maldito, pero Teseo, coa axuda de Ariadna, logra vence-lo Minotauro, e libera a cidade de Atenas da imposición do rei de Creta, Minos, de enviar cada ano sete varóns e sete mulleres ó labirinto para servirle de pasto ó Minotauro.

18 Incluso se chegou a afirmar, na Idade Media, que as pegadas dixitais son os reflexos celestes dunha identidade secreta entre o macrocósmino e o microcósmino. Na época medieval o inicio central da espiral estaba oculto entre as catedrais, simbolizando a idea do sublime e do lugar onde o peregrino alcanzaba o coñecemento. Anselm Kiefer afirmaba: “Toda la pintura, pero también la literatura y todo lo que tiene que ver con ella, es meramente un proceso de dar vueltas y más vueltas a algo inexpresable, alrededor de un agujero negro o un cráter cuyo centro no se puede penetrar. Y uno utiliza estas cosas



Petroglifo de Outeiro do Lombo da Costa, grupo XXVIII, San Xurxo de Sacos, Cotobade, Pontevedra. Recollido por Alfredo García Alén, *Grabados rupestres de la provincia de Pontevedra*, Fundación Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, A Coruña, 1981, p. 50.

A actitude sensible, a necesidade permanente de partir de cero, de descubrir, de transformar, de apropiarse do mundo externo, define o comportamento artístico.

Esta actitude constante de explicación é significativa na segunda metade do século XIX¹⁹; a disciplina arqueolóxica non chegou a constituírse como tal ata mediados do século XIX²⁰, coincidindo co comezo da crise do concepto da arte. Reformúlanse valores que ata daquela non foran cuestionados; na obra de arte interveñen novos aspectos que a introducen noutros ámbitos, polo que abandona o lugar tradicional, exclusivo e de privilexio que a definía socialmente²¹. Os chamados artistas primitivos adquiren unha maior presenza no mundo artístico.

como tema; tienen meramente el carácter de guijarros al pie del cráter: constituyen un círculo a partir del cual uno espera irse acercando cada vez más al centro” (recollido por Karl Ruhrberg, *Arte del siglo XX*, 1999, p. 372).

19 Lourdes Méndez, *Os labirintos do corpo. Manipulacións ideolóxicas, saberes científicos e obras de arte*, 1998, pp. 57-60, comenta a dramática repercusión da Exposición Universal de Saint Louis de 1904 sobre as 1200 persoas que participaron: “Durante seis meses, na zona reservada na Exposición Universal para exhibir aos ‘salvaxes’, convivirán máis de 1200 persoas trasladadas a ela, voluntariamente ou á forza, xunto co que a antropoloxía consideraba máis significativo da súa cultura material (ferramentas, vestidos, casas, instrumentos musicais, etc.). A todos imporáselles que vivan como se estivesen no seu ambiente habitual e ademais que o fagan baixo a ollada dos máis de 18 millóns de visitantes [...]. A tráxica historia de Ota Benga, a dos individuos anónimos que entre as 1200 persoas morreron en Saint Louis e nunca puideron regresar aos seus países, [...] ilustra dramaticamente como, escudándose na obxectividade do coñecemento científico e na razón, o pensamento occidental foi construíndo ao longo do tempo ideolóxicas imaxes sobre os ‘outros’ nas que o saber sobre os seus corpos xoga un papel fundamental”.

20 En 1859 Charles Darwin publica *El origen de las especies*.

21 John Berger, *Mirar*, 1987, p. 113: “[...] la estética de lo hecho a mano, la noción de que la propiedad confiere poder e influencia, la virtud de la permanencia y de la indestructibilidad, el amor por el misterio y los secretos, el temor de que la tecnología esté amenazando a la cultura, el horror por lo anónimo, la mística y los derechos del privilegio”.



Anselm Kiefer, *Arena da Marca*, Amsterdam, 1982; area e pintura ó óleo sobre papel.

Aínda que a forma dos obxectos que constrúe o artista primitivo sexa produto dunha evolución histórica marcada polo imperativo da necesidade, contén cada un deles a súa esencia, a esencia composta por elementos característicos; tal vez sexa debido ó afán do creador de identificarse coa súa obra, cuñándoa coa súa categoría persoal; en todo caso queda constancia de que ese obxecto non foi creado ó azar, nin se deixou ningún cabo solto, senón máis ben se tivo en conta unha calibrada e controlada estrutura formal. O obxecto seguirá evolucionando cando, por necesidades de reutilización, se lle encaixen novos elementos que orixinan un cambio de aspecto, aínda que non de estrutura. O tempo irao tamén materializando mediante a acción dos elementos naturais²² (fenómenos atmosféricos e degradacións propias da

materia, óxidos...), do uso, do desgaste, a reparación e, por último, e para rematar este ciclo, sendo reutilizado, en ocasións, de novo como materia prima²³.

Asombra hoxe o inxente esforzo que o artista primitivo debe realizar para que, manexando os elementos de composición do obxecto (entendendo como tales, ademais de materia prima, ferramentas e toda a bagaxe de coñecementos herdados e innatos), o produto final desa conxunción de aspectos tan diversos lle sexa non só grato a el mesmo, senón tamén o suficientemente atractivo para o individuo coetáneo que busca con esixencia a satisfacción, en ocasións, da utilidade do obxecto e sempre a da súa estética individual.

Estes artistas primitivos non pertencen a ningunha tradición artística e descoñecen referencias estéticas ou linguaxes previas. A súa traxectoria é individual e o seu esforzo artístico é tamén solitario. Os obxectivos da arte modifícanse e os artistas profesionais, os bohemios, adoptan unha forma de vida que atenta contra as divisións de clases sociais, de forma semellante ó individualismo do artista primitivo. O artista fúndese co artista primitivo na necesidade da propia experiencia e na actitude escéptica con respecto á sociedade.

22 Marguerite Yourcenar, *El tiempo, gran escultor*, 1989.

23 Carlos Marx, *El Capital*, 1967, p. 192: "El hierro se enmohece, la madera se pudre, la lana no trabajada se apolilla. El trabajo vivo tiene que recobrar estos objetos, resucitarlos de entre los muertos y convertirlos de valores de uso posibles en valores de uso reales. Lamidos por la llama del trabajo, transformados en sus órganos, llamados por inspiración suya a cumplir sus propias funciones, estos valores de uso son consumidos, pero consumidos para un fin determinado, como elementos de creación de productos nuevos".



Roda de cordeiro, 1940; Museo Etnográfico Liste, Vigo, madeira e ferro.



Miquel Barceló, *Nicotina*, 1980; incisións e debuxo sobre papel.

É posible que en ambos casos coincidan na conciencia do infinito, inmerso no límite do horizonte, provocando a busca do verdadeiro, da relación do eu, desde o illamento, a vertixe e o desequilibrio. A definición das experiencias e emocións como imaxes, como expresións formais que condensan os fragmentos do consciente, son

parte común á actitude que entraña o mirar. Ese mirar está presente en cada un dos actos sensibles.

A realización e a materialidade da forma artística tamén necesitan enriquecerse deses momentos, retelos de maneira consciente, definindo o horizonte, esa fráxil liña entre o próximo e o afastado.

Enrique Juncosa, "Los ciclos terrestres", na p. 20 do catálogo da exposición *Miquel Barceló, obra sobre papel 1979-1999*, realizada no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1999, afirma: "[...] De la misma forma, una espiral se convertirá en una columna o una maraña de humo. Para contemplar las cosas todavía más, debemos indicar que el humo, [...] está realizado con pintura mezclada con nicotina. No sólo con voluntad de darle una vuelta de tuerca más a cuestiones de representación y autorreferencia, sino porque la nicotina produce oxidaciones, dando vida al material. Igualmente, Barceló utiliza grapas en sus imágenes de libros abiertos, las cuales se oxidarán alterando el resultado final de las obras de forma algo impredecible".

* * *

Por fin puedo abrir la boca y saludar a mis amigos con el corazón alegre [...]. Lo que ocurre es que viendo que en el norte todo el mundo tiene encadenados tanto sus cuerpos como sus almas, comprobando que no sienten la menor atracción por estos lugares del sur, pude decidirme a emprender un camino largo y solitario para buscar ese centro que me atraía como una exigencia irresistible. Sí, y esta necesidad se tornó durante estos últimos años en una especie de enfermedad de la que sólo me sería posible salir contemplando y visitando el lugar deseado (Goethe, Roma, 1 de noviembre de 1786)²⁴.

Tal vez, seguindo os pasos ó encontro e transcurso dunha viaxe imaxinaria, se poida, de xeito metafórico, intentar penetrar neses episodios que quedan ocultos por tras da obra, do escenario teatral²⁵, de cada un dos actos que se experimentan como creación. O intento de albiscar estes momentos abre a posibilidade de racionaliza-la sensibilidade e sobre todo a actitude, que están inmersas na percepción e a experiencia previas ó pensamento e á expresión.

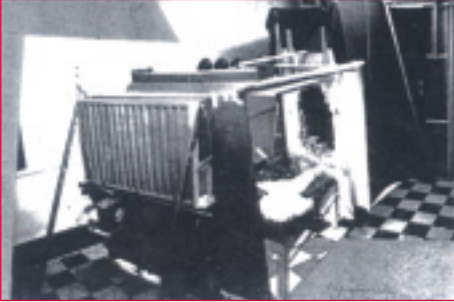
A actitude do auténtico viaxeiro, do viaxeiro vocacional, defínese como unha vontade de apropiarse daquilo que non lle pertence e que está



Marc Chagall, *A acróbata*, París, 1930; óleo sobre tea.

²⁴ Johann W. Goethe, *Viaje a Italia*, 2001, p. 139. Heinrich Wölfflin en *Reflexiones sobre la historia del arte*, 1988, pp. 63-74, no capítulo "El viaje de Goethe a Italia", fala da actitude anímica e espiritual que define a viaxe que se entendería como "la claridad de la mirada".

²⁵ Janis Mink, en *Marcel Duchamp 1887-1968. El arte contra el arte*, 2002, pp. 88-89: "En una pared se encuentra una vieja puerta de madera con dos batientes, gastada por el tiempo y encuadrada con un marco de ladrillo. Solamente cuando el visitante se aproxima para admirar la pátina de la vieja madera o se extraña de ver una puerta cerrada, notará dos pequeños agujeros a la altura de los ojos. Una mirada fugaz a través de los agujeros cautiva al espectador, despierta en él un sentimiento de alarma y desasosiego".



Marcel Duchamp, *Dándose: 1º o salto de auga, 2º o gas de alumeado*, 1946-1966; visto por detrás.

reservado para os que escoitan e saben esquecer para manter vivo algún recordo. Son os que coñecen a forza do silencio e para os que a súa viaxe é simplemente un aprender, un *apprehendere*.

Esa viaxe precisa un estado de ánimo, unha predisposición; todo aquilo que rodea e xera eses momentos de impaciencia previa é, en certo modo, xa unha viaxe en si mesma.

O pensamento concéntrase na recreación dun futuro próximo e descoñecido que con tal motivo se volve, segundo se achega a hora da partida, máis atractivo e estimulante. Parece que o rutineiro se asentou, case de forma invisible, nun segundo plano e transcorre sen que precise a atención de tódolos sentidos, esa atención

máxima que está agora reservada para a viaxe²⁶.

A imaxinación, capacidade productiva no conxunto da experiencia humana, crea unha e outra vez no pensamento todo o que prevé que ocorrerá. Xéranse ideas en forma de imaxes, de olores, de palabras noutro idioma, con outro acento, de sensacións de frío ou calor, de sabores novos, de necesidades imprevistas e todo vai definindo, construíndo, o espírito previo á viaxe.

A maleta está cargada cos obxectos que se espera que sexan os necesarios para resolver aqueles acontecementos, aínda que previstos, seguramente descoñecidos. Son os recursos materiais que se dominan, que se reservan, que se consideran imprescindibles para que a viaxe non se vexa alterada nin truncada en tódalas súas expectativas.

A selección dos obxectos faise meticulosamente, incluso se sitúan na maleta con premeditación e compiacencia para poder ter a man o que se considera que vai ser utilizado de forma máis inmediata. Entre os obxectos seleccionados, uns serán os medios²⁷ que se supoñen necesarios, segundo as ideas imaxinadas previamente, e outros serán eses obxectos que nunca se despegan do peto e

²⁶ “El hombre mismo como ser en construcción, susceptible de evolución, me pareció una obligación de mis esfuerzos pedagógicos. Evolución sensorial, incremento de la facultad mental y de la vivencia anímica”. Obxectivos pedagóxicos de Johannes Itten de “Pädagogische Fragmente einer Formenlehre (1930)”, recollidos por Rainer Wick, *Pedagogía de la Bauhaus*, 1986, p. 88.

²⁷ Os obxectos que previamente se seleccionan como medios serían, mantendo a metáfora, os medios artísticos necesarios para emprende-la viaxe. Na obra de Jeffery Camp, *Dibujar con los grandes maestros*, 1983, p. 18, faise unha introducción ós medios artísticos: “Una idea puede estar en el pensamiento sin necesidad de medio, pero permanecerá allí, sin expresarse [...]”. Pero en cuanto toma fuerza

que forman parte xa do propio corpo²⁸. Estes últimos non son posiblemente de grande utilidade práctica, pero si son de gran tranquilidade espiritual, porque axudan a manter presentes persoas queridas, situacións únicas xa pasadas ou sentimentos vividos que non se queren perder nin por un momento.

O obxecto renova a súa realidade cando se fai presenza, transformándose en representación icónica ó ser observado nun momento concreto e significativo. Este xogo de significados e de presencias supónlle, tanto ó viaxeiro como a un posible observador,

un intercambio continuo de distintos planos da realidade²⁹.



Tony Cragg, *Xurxo e o dragón*, Inglaterra, 1984; plástico, madeira e aluminio.

el pensamiento, busca el lenguaje adecuado para su comunicación: sonido, palabra, forma, línea [...]. Si el dibujo es un medio correcto, la substancia de la idea está asegurada. [...] El artista debe dar con el medio adecuado a su idea. Para Chopin era el piano; para Kathe Kollwitz, la tiza negra; Odilon Redon dibujó con carboncillo, [...] Degas pasó del óleo y el lápiz al carboncillo y el pastel, más adaptados a su forma de hacer. Goya empezó dibujando a pincel para luego usar tiza negra. El lápiz corriente ha hecho maravillas en manos de Uglow, Claude Rogers, Ingres, Balthus, Blake, Giacometti, Matisse y Constable, que lo usaron como Leonardo y Dureró usaron el punzón de plata para hacer dibujos de gran precisión. Edward Munch hizo grabados en tablones, Matisse recortó papeles coloreados y Picasso periódicos. [...] Schwitters convirtió la basura en arte y Lanyon los desechos; Cohen aplicó los colores con los dedos [...]”.

28 Josep María Planes (22-1-1931), “Ramón i els objectes”. Sobre a capacidade simbólica do obxecto oculto, coleccionado e escollido, Josep María Planes di: “Todo conferenciante que se precie tiene sobre la mesa una maleta ideal de la que va sacando, con más o menos fortuna, las ideas, las imágenes, los conceptos que quiere exponer [...]. Precisamente, toda la habilidad del orador tiene, principalmente, a disimular tanto como pueda su presencia. Ramón Gómez de la Serna parte de un punto de vista absolutamente contrario y su truco principal consiste en presentar la maleta real... a la vista del público. La maleta está llena y todos los objetos absurdos que van saliendo adquieren en seguida un valor propio”.

29 A forma, o obxecto cotián, crea a súa realidade como presenza. Os obxectos vólvense presenza material, representación icónica e definición lingüística, como ocorre na obra de Magritte *Las palabras y las imágenes* (1929), onde aparecen tres cabalos: un cabalo real, a imaxe pintada dun cabalo sobre un lenzo e unha persoa pronunciando o nome cabalo; ou na obra de Joan Brossa, *Cerilla* (1959); ou na de Joseph Kosuth, *Una y tres sillas* (1965) onde aparece a palabra cadeira, a fotografía da cadeira e a cadeira real. En *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, de Michel Foucault, 1999, 5ª ed., p. 84, recóllense dúas cartas de Magritte a Foucault. Nelas Magritte afirma: “*Las Meninas* son la imagen visible del pensamiento invisible de Velázquez. ¿Sería, por tanto, lo invisible a veces visible? A condición de que el pensamiento esté constituido exclusivamente de figuras visibles. A este respecto, resulta evidente que una imagen pintada -que es intangible por naturaleza- no oculta nada, mientras que lo visible tangible oculta indefectiblemente otro visible, si creemos en nuestra experiencia”.



Á esquerda, Rebeca Horn, *Cornucopia. Sesión para dous peitos*, 1970; performance. Á dereita, Rebeca Horn, *Toca-las paredes coas dúas mans á vez*, Berlín, 1974-1975; performance.

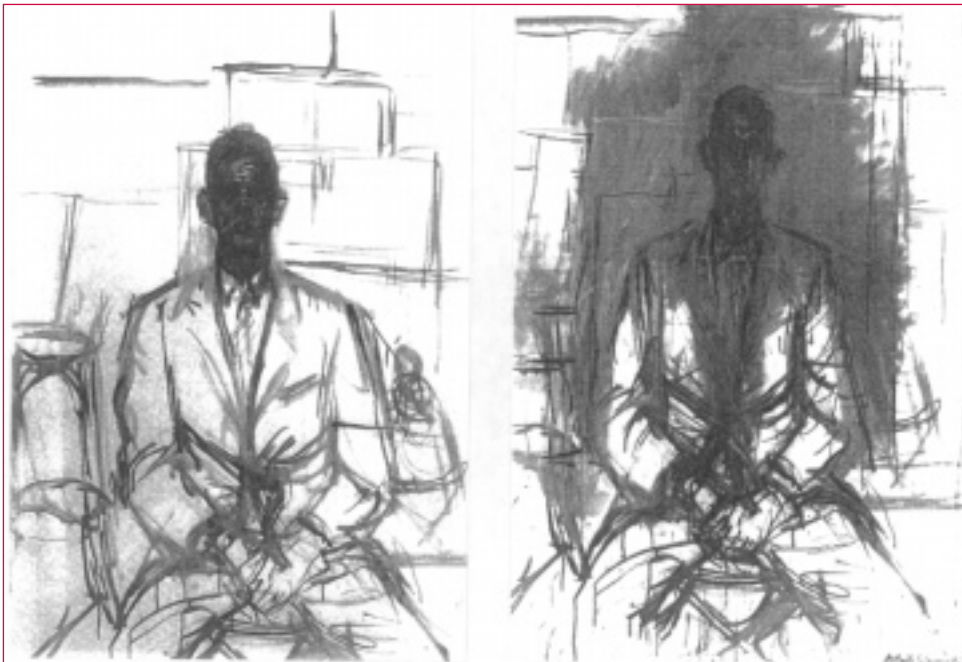
A capacidade simbólica do obxecto transfórmao en portador de ideas, de imaxes, de conceptos³⁰. A presenza do obxecto como non ocultación, como realidade, fai que, nalgún caso, sexa necesario o disimulo para conseguila súa protección de miradas que lle transferirían outros significados. Gárdase e escóndese o obxecto, co seu enorme poder comunicador, coma se dun inabarcable contedor expresivo se tratase. Esa desfuncionalidade do

obxecto desenvólvese na liña da abstracción do pensamento.

Despois de estudar ben o destino e intentar enténdelo na distancia, ultímense os preparativos con esa ilusión máxica que provoca o descoñecido que axiña se poderá desvelar.

A maleta está preparada e, con ela, o estado de ánimo e a paixón por coñecer. É o momento da partida.

³⁰ Na obra de Tony Cragg, *Jorge y el Dragón*, 1984, o artista devólvelle ó observador os obxectos cotiáns coas cicatrices do uso (un bidón de leite, unha cesta da roupa e unha mesa), pero están amordazados por unha insensible tubería de plástico: “[...] la imagen del dragón [...] no forma ya parte de nuestra realidad contemporánea, pero se puede encontrar [...] en la memoria colectiva del subconsciente de la humanidad, nos vemos a nosotros mismos como pequeños animales enfrentados a un dinosaurio”. palabras de Tony Cragg recollidas por Lewis Bigg (comisario da exposición) no artigo “Entre el objeto y la imagen”, do catálogo editado con motivo da exposición *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea*, que tivo lugar en 1985 en Madrid no Palacio de Velázquez e no Palacio de Cristal.



Alberto Giacometti, *Retrato de James Lord*, 1964 (primeiro estado e décimo oitavo estado); óleo sobre tea.

Ó se abri-la porta, ábrese tamén o novo. Con tódolos sentidos en alerta³¹ e coa persistente necesidade de busca, iníciase o descubrimento.

Tódolos instantes son únicos, nada se repite nin parece esquecerse. O tempo pasa con maior rapidez e o momento da experiencia é trascendental, e

debe prolongarse incluso no descanso dos reparadores sonos, sen lle dar tregua ó propio corpo e ó seu sistema sensorial. É imprescindible esa tensión previa. As meniñas dilátanse, fanse máis negras e medran, as xemas dos dedos están máis sensibles, todo o corpo está atento³². O cerebro

31 “Existen momentos -casi siempre en los viajes- en los que los sentidos de la percepción y los sentimientos están mucho más excitables y sensibles, en los que el universo se vuelca en una superficie, en aquel límite tan imperceptible y, no obstante preciso, en el horizonte” (Max Wechsler, “Palermo”, artigo publicado no catálogo da exposición *El mundo imaginado. Obras sobre papel del arte contemporáneo alemán*, de Caja Madrid, setembro-novembro de 1992).

32 A obra de Rebecca Horn transforma o corpo nun novo ser onde se destaca, mediante o uso de inéditas próteses, a sensibilidade que nace nos sentidos: “Os debuxos desta época céntranse na transformación do corpo feminino [...]. Segundo lembra a artista, estas consistían en extremidades e outras

reacciona con maior rapidez ós estímulos, pero sempre queda algo no camiño e iso impulsa máis a pescuda, que é continua. Co coñecemento e o cambio descóbrense un novo estímulo transformando o anterior, dando lugar a un ciclo que se repite unha e outra vez³³.

Á fin todo adquire a súa presenza, revélase co seu ser, descubrinto a realidade desde cero, coma se se trata-se dun colono en terras descoñecidas. A maleta xa non se enche de recordos, senón que pouco a pouco se vai desfecendo do lastre, vaise baleirando da memoria e dos prexuízos que a alimentaron inicialmente, da impedimenta.

O descubrimento, a continua necesidade de aprender, de escoitar, de mirar, todo isto fai que o viaxeiro consiga, co abandono dos seus pesados lastres, enriquecer e encher cada un dos espazos baleiros; esta sería a característica máis significativa do viaxeiro,

chegar a sentir no seu interior o encontro total cun mundo atractivamente descoñecido.

As imaxes da memoria enriquecécese e a través de apuntamentos, de anotacións, de obxectos roubados á paisaxe (como pedras pequenas, cunchas, papeis de terróns de azucre, algunha flor ou folla seca e un indefinible etcétera de obxectos naturais e artificiais)³⁴, renóvase a memoria e recreácese o pracer da experiencia sentida³⁵.

O regreso cada vez se fai máis custoso, vese máis afastado, séntese como un desanda-lo andado, enténdese como unha claudicación que provoca o desconcerto.

Soamente quedan os soños de vixilia, eses equivalentes ó desexo, e particularmente ó desexo irrealizable; soños nos que é difícil distinguir entre a realidade e a imaxe transformada na memoria.

partes do corpo humano feitas en poliéster con extensións e amplificacións. O seu primeiro traballo 'protésico' foi unha longa máscara branca que cubría a boca e o nariz e serpenteaba ata o chan como una trompa de elefante". Sergio Edelsztein, "Envoltorio de plumas - camisas de fuerza desgarrada. Representaciones de papeles para cuerpos animados e inanimados", no catálogo de Rebeca Horn do Centro Galego de Arte Contemporánea con motivo da exposición realizada no ano 2000.

33 "En efecto, cuando intentamos entender la creación en su sentido más radical, tenemos que concluir que no consiste solamente en crear algo, sino también en crear la posibilidad de esta posibilidad, y así sucesivamente. Producción humana de algo a partir de alguna realidad preexistente, pero en tal forma que lo producido no se halle necesariamente en tal realidad; producción natural de algo a partir de algo preexistente, pero sin que el efecto esté incluido en la causa, o sin que haya estricta necesidad de tal efecto" (Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, 1994).

34 Juan-Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, 1986, pp. 98-102: "En efecto, los objetos artificiales integran la materia (que son) y la forma natural (que tuvieron) dentro de una nueva forma (impuesta por el hombre) y de ese valor misterioso que se denomina función".

35 Henri Cartier-Bresson afirmaba: "Yo no soy importante; lo importante es lo que veo. Hay que tener un enorme respeto por lo que se ve". "La fotografía es una lección de amor y odio al mismo tiempo. Es una metralleta, pero también es el diván del psiquiatra. Una interacción y una afirmación, un sí y un no al mismo tiempo. Pero, sobre todo, es un beso muy cálido" (1999).

* * *

É posible que a creación se estenda á morea de intres previos ó feito artístico e tamén nos futuros acontecementos que se definen tras del³⁶.

A necesidade do descubrimento xera nalgúns casos a ingravidez do descoñecido.

A soidade e o silencio calman a inquietude nacida da tensión do descubrimento. O pouso íntimo oculto nas soidades adquire daquela presenza, polo que resulta difícil distinguir entre a realidade e os xardíns interiores ou testemuños silenciosos. As *soidades*

*poboadas*³⁷ danlle sentido ó vagabundeo constante pola realidade e parece que a través delas se poden intuír-las claves para darlles resposta ás interrogantes xurdidas da experiencia, da reflexión e do pensamento³⁸. Pero os espazos de silencio son infrecuentes e inscribense no interior da alma, son instantes de certeza e tal vez de descanso, as imaxes xéranse libremente no pensamento, coma un mundo imaxinado³⁹ e privado⁴⁰.

A subxectividade que encerra a sensibilidade e a sensibilidade e a apreciación da arte provocan o diálogo en soidade; ese diálogo é máis fecundo canto máis sintético e analítico. Pero á

36 “[...] Preparamos una mesa en una zona de los pantanos de Jersey, cerca de una autopista frecuentadísima. Era un banquete completísimo: comida, vinos, fruta, flores, tarjetas, copas de cristal (ni siquiera faltaban unas monedas de plata en los vasos), y nosotros nos limitamos a dejarlo ahí, sin regresar nunca más al lugar. Queríamos ofrecerlo al mundo: cualquiera que quisiera algo podía cogerlo”. Entrevista de Richard Schechner a Allan Krapow titulada “Dilataciones en el tiempo y en el espacio”, recollida por Simón Marchán Fiz en *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*, 1990, p. 395.

37 José Carlos García Fajardo, *Marrakech, una huida*, 2000, p. 13: “Nos habían dicho que el espíritu era algo así encerrado en nuestros cuerpos que, de vez en cuando, ha de vagar para repostar energías. [Cuando ya no distingues el espíritu del cuerpo todo se simplifica].

38 Jean Genet, *El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro*, 1997, pp. 43 e 62. Jean Genet recolle o pensamento de Alberto Giacometti sobre “esta región secreta, esta soledad donde los seres -también las cosas- se refugian, [...]”, afirmando finalmente que “el arte de Giacometti, [...] sería más bien un arte de vagabundos superiores, tan puros que lo que podría unirlos sería un reconocimiento de la soledad de cualquier ser y cualquier objeto. Estoy (soy) solo, parece decir el objeto, presa pues de una necesidad contra la que nada podéis. Si sólo soy lo que soy, soy indestructible. Dado lo que soy, y sin reservas, mi soledad conoce la vuestra”.

39 Platón, *Diálogos (Parménides, Teeteto, Sofista, Político)*, 1998: “¿No diremos que la arquitectura hace la casa misma, y que la pintura hace otra casa, que es como un sueño de origen humano elaborado para quienes están despiertos?” (*Sofista*, 266c, p. 478).

40 O mundo de ensoñación infantil vaise enchendo de misteriosos lagos, cidades exóticas, animais mitolóxicos, praias soleadas, turbios e fríos camiños, que consiguen formar, entre imaxes e palabras, esa realidade única de propiedade exclusiva que está na sombra do pupitre (obxecto-gorida, mesa para anotar). Posiblemente buscando neses anos se descubran as obsesións que alimentarán para sempre a obra e a vida.

vez, a necesidade de expresión da realidade, fóra do mundo individual, necesita de elementos comúns (códigos, linguaxes, categorías, símbolos...) que a fagan posible; de aí a dificultade ó intentar conciliar ámbolos dous extremos.

Tal vez o ser autónomo, dono de si mesmo, sexa o que consiga levar a sintetiza-la razón e a sensibilidade, facendo consciente a súa reflexión íntima e o seu pensamento⁴¹.

* * *

No intento de lle dar sentido á palabra creatividade, formulouse involuntariamente un continuo ir e vir do mundo da inconsciencia ó terreo da actuación comprometida coa realidade. Parece como se fose imposible atopa-lo fiel da balanza, sentindo sempre a vertixe derivada da sensación de impotencia ante a imperativa necesidade de expresar (coma o neno), ou ante a conciencia da realidade (coma o artista primitivo), ou ante a constante experiencia da soidade (coma o viaxeiro). De aí que

o impulso renovador apareza neses momentos nos que xorde a ilusión do descubrimento. Entón todo aquilo que oprime a ansia de vivir impedindo o sentimento de novidade queda lonxe, e necesita ás veces, incluso, quilómetros de distancia física, sabendo que só alí se traducirá en conquista a desexada sensación de soidade; por fin se sente a alma a si mesma, recoñécese dona absoluta da súa subxectividade. De forma premeditada evócase a mirada da infancia, ou créase a necesidade de abstracción do creador primitivo, ou viáxase con actitude de descubrimento. Suxeri-la idea e darlle sentido ó pensamento, parten da ansia de descubrir, de coñecer, de adopta-la actitude do encontro, de explora-la sensibilidade, de interrogar e dar resposta, etc.

A necesidade de renovación, de renacemento⁴², está en cada un dos momentos creativos involucrándoo todo, mesmo a emoción que se experimenta ó lle dar sentido ó pensamento a través da expresión dunha idea⁴³.

Pero posiblemente este círculo non se complete, nin teña sentido, sen a intervención do espectador, do posuidor da maxia transformadora da súa

41 "La visión soberana de los grandes pintores, es la de los últimos Renoir, de los últimos Ticianos, de los últimos Hals (semejante a la voz interior de un Beethoven sordo), la visión que persiste en ellos cuando empiezan a volverse ciegos" (André Malraux, *Las voces del silencio. Visión del arte*, 1956, p. 278).

42 "Yo hablaba de traicionarse porque si pinto es sólo por curiosidad [...] lo que intento todo el rato es probar otras cosas y arriesgarme y traicionar lo anterior a un nivel casi de injurias [...]" (Miquel Barceló, 1984).

43 Henri Matisse, en *Escritos y opiniones sobre arte*, 1993, afirmaba: "en materia de arte, el auténtico creador no es únicamente un ser dotado sino un hombre que ha sabido ordenar todo un conjunto de actividades cuyo resultado es la obra de arte".

lectura, da súa mirada. El traduce e dálle forma á obra, recreándoa na imaxe do seu pensamento, intervindo en todo un longo e continuo proceso creativo, entendendo deste xeito a arte como: “un arte que obriga al espectador y al lector a convertirse en un artista y en un poeta”⁴⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, R., *El quiebre y la estructura*, Barcelona, Andrés Bello, 2000.
- Camp, J., *Dibujar con los grandes maestros*, Madrid, H. Blume, 1983.
- Cirlot, J. E., *El espíritu abstracto*, Barcelona, Labor, 1993.
- _____, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- Foucault, M., *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 5ª ed., 1999.
- Genet, J., *El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro*, Barcelona, Thassàlia, 1997.
- Goethe, J. W., *Viaje a Italia*, Barcelona, Ediciones B, 2001.
- Gombrich, E. H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- Irvin, R., *La percepción*, Barcelona, Labor, Biblioteca Científica Americana, 1984.
- Jiménez, M., *¿Qué es la estética?*, Barcelona, Idea Book, 1999.
- Lord, J., *Retrato de Giacometti*, Madrid, A. Machado Libros, 2002.
- Malraux, A., *Las voces del silencio. Visión del arte*, Buenos Aires, Emecé Editoras, 1956.
- Maquet, J., *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, Madrid, Ediciones Celeste, 1999.
- Marchán Fiz, S., *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*, Madrid, Akal, 5ª ed., 1990.
- Marty, G., *Psicología del arte*, Madrid, Editorial Pirámide, 1999.
- Matisse, H., *Escritos y opiniones sobre el arte*, Madrid, Debate, 1993.
- Méndez, L., *Os labirintos do corpo. Manipulacións ideolóxicas, saberes científicos e obras de arte*, Vigo, A Nosa Terra, 1998.
- Paz, O., *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza Editorial, 3ª reimp., 1998.

44 Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, 1998, pp. 98-100: “una de las ideas más inquietantes de Duchamp se condensa en una frase muy citada: “el espectador hace al cuadro”. [...] Según esta declaración, el artista nunca tiene plena conciencia de su obra: entre sus intenciones y su realización, entre lo que quiere decir y lo que la obra dice, hay una diferencia. Esa “diferencia” es realmente la obra. El espectador no juzga al cuadro por las intenciones de su autor sino por lo que realmente ve; esta visión nunca es objetiva: el espectador interpreta y “refina” lo que ve. La “diferencia” se transforma en otra diferencia, la obra en otra obra. [...] Una obra es una máquina de significar”.

Restany, P., *El poder del arte. Hundertwasser el pintor-rey con sus cinco pieles*, Viena, Taschen, 2001.

Satz, M., *Música para los instrumentos del cuerpo. Claves de anatomía humana*, Madrid, Minguano, 2000.

Wick, R., *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid, Alianza Forma, 1986.

Wöfflin, H., *Reflexiones sobre la historia del arte*, Barcelona, Ediciones Península, 1988.

Yourcenar, M., *El tiempo, gran escultor*, Madrid, Alfaguara, 1989.



Araceli Mercedes LISTE FERNÁNDEZ, "Expresión e creatividade: unha viaxe entre liñas", *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 47-65.

Resumo: Unha viaxe imaxinaria, os mecanismos expresivos na infancia e a linguaxe interna dos obxectos son adoptados como recursos metafóricos para translucir ou identifica-los inabarcables ámbitos que están inmersos nos conceptos de creatividade e expresión. A actitude anímica de *claridade da mirada* e a necesidade insaciable de coñecer confirenlle ó viaxeiro esas características propias do creador cando fai entrega, mediante a expresión, daquelas suxestións e reflexións orixinadas no seu pensamento.

Palabras chave: Expresión. Creatividade. Linguaxe gráfica. Coñecemento. Imaxe.

Resumen: Un viaje imaginario, los mecanismos expresivos en la infancia y el lenguaje interno de los objetos son adoptados como recursos metafóricos para traslucir o identificar los inabarcables ámbitos que están inmersos en los conceptos de creatividad y de expresión. La actitud anímica de *claridad de la mirada* y la necesidad insaciable de conocer confieren al viajero esas características propias del creador cuando hace entrega, mediante la expresión, de aquellas sugerencias y reflexiones originadas en su pensamiento.

Palabras clave: Expresión. Creatividad. Lenguaje gráfico. Conocimiento. Imagen.

Summary: An imaginary travel, children's forms of expression and the inner language of objects are adopted as metaphorical resources to reveal or identify the broad area where the concepts of creativity and expression are immersed. The state of mind of the *clarity of the look* and the insaciable need of knowledge lend the traveller the typical characteristics of the creator when, through expression, he presents the suggestions and reflexions originated in his thought.

Key-words: Expression. Creativity. Graphic language. Knowledge. Image.

— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 9-06-2002.



OS LABIRINTOS DO DEBUXO: LUCES E SOMBRAS DO PERFIL

Juan José Gómez Molina*
Universidad Complutense
de Madrid

Como dicíamos en *Las lecciones del Dibujo* —Cátedra, 1995— a indeterminación da súa definición lonxe de ser un inconveniente representa unha das súas maiores riquezas, a de facelo irreductible á palabra, a de manterse permanentemente como unha interrogación do coñecemento que propón das cousas, e do seu valor como intermedio dese coñecemento.

Debuxo é unha desas palabras que supera o ámbito do discurso artístico para se instalar nun marco máis amplo de referencias; outras palabras, como escultura ou pintura, tamén penetran na lingua cotiá, enriquecéndoa con aqueles valores que a práctica artística lle proporciona, pero o termo debuxo introdúcese nela cun valor que parece excede-lo uso desa disciplina, para nomear unha serie de valores que pertencen ó fundamento dunha actividade esencial, no feito mesmo de comprender e nomea-las cousas. É este valor excesivo o que lle dá ó termo a súa riqueza e a dificultade da súa comprensión.

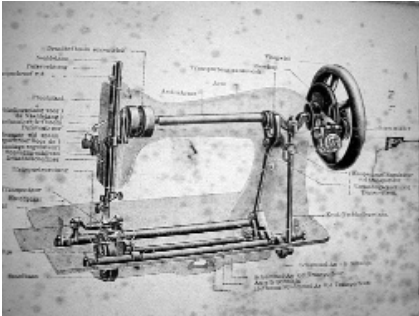
Falamos dun vocábulo que está presente como concepto en moitas actividades, no que determina o valor máis esencial delas mesmas, no propio feito de establecerse como coñecemento. Está sempre relacionado con movementos, conductas e comportamentos que teñen en común o ser sustento ordenador dunha estrutura, a través de xestos que marcan direccións xerativas ou puntuais que serven para establecer figuras sobre fondos diferenciados. Está referido tamén ós procedementos que son capaces de producir eses trazos definidos, e ó uso e ás connotacións que estes procedementos adquiriron na súa práctica histórica.

O debuxo establécese sempre como a fixación dun xesto que concreta unha estrutura, polo que enlaza con tódalas actividades primordiais de expresión e construción vinculadas ó coñecemento, á transcripción das ideas, das cousas, e ós fenómenos de interpretación baseados na explicación do seu sentido por medio das súas configuracións.

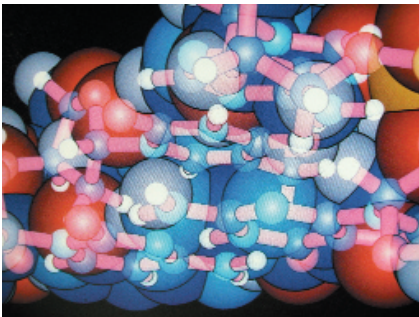
* Catedrático de Debuxo.



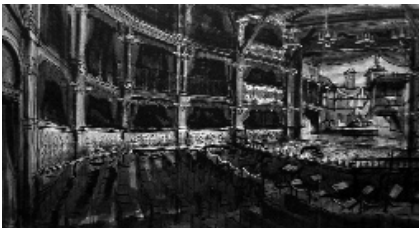
Debuxos de instruccións. A realidade como comportamento.



Os debuxos da industria.



Os debuxos da ciencia.



Decorado de Sigfrido Burman.

A representación do coñecemento e a representación da representación.

O estruturalismo tratou de reconstruír ese esforzo primario do pensamento a través dunhas ideas nai que explicasen o mundo como un proceso de creación de sentido. Enlazaba cunha tradición ancestral por explica-la estrutura dos fenómenos por medio dos seus xestos e o rastro das súas pegadas. Calquera acción humana acababa sendo pegada dela mesma, calquera comportamento formaliza a súa estrutura e créanos unha imaxe análoga da súa razón máis profunda. As estruturas que determinan os xestos marcan as propiedades coas que percibimos e reducímo-lo mundo entrópico da percepción.

A SÚA DIFÍCIL INSERCIÓN NA ENSEINANZA

A capacidade camaleónica de transformarse nunha práctica artística, nunha obra gráfica, sen perder por iso a súa capacidade de estrutura de coñecemento interdisciplinario mantén sempre o Debuxo nun territorio ambiguo de interpretacións, que o fai especialmente apto como elemento de indagación sobre os valores que propón e, polo tanto, para instalarse nos procesos de aprendizaxe como a peza clave dun coñecemento autoconsciente.

O seu papel de chave nos procesos de formalización da obra artística fai que moitas veces sexa identificada con ela e, por extensión, cos conceptos de liberdade que lle son inmanentes. A súa inclusión nos plans de estudio está sempre marcada pola dificultade de



Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*.

O debuxo como realidade.

establece-lo seu papel no proceso, pola complexidade da súa propia abstracción e pola necesidade perentoria de definilo por algunhas das súas prácticas proxectuais sen vinculalo ós códigos que o fan viable. Debuxo Artístico e Debuxo Técnico aparecen como os polos dos dous xeitos de comprensión da realidade que non obedece na maior parte dos casos a un antagonismo real dos seus valores, situando a cada unha das súas prácticas cun código sen referente. Mesmo cando se inclúen nunha profesión específica como as Belas Artes ou a Arquitectura. Fronte ás de proxectos que determinan un simulacro da profesión que se vincula rapidamente

ós modelos imaxinarios das súas prácticas e ós modelos gráficos das súas representacións, mantéñense sempre nunha indefinición atemporal que reflicte o conflito real da súa conformación. As disciplinas ou os talleres de Escultura, Pintura, Fotografía, Arquitectura parecen definir con exactitude os seus modelos de referencia xa que as súas prácticas semellan determinar aquilo que se debe facer e aquilo que queda excluído; o seu problema parece quedar precisado soamente polo sentido ou pola vixencia dos modelos de referencia. Historicamente os seus debates estiveron provocados polo grao de actualidade das referencias que se consideran pertinentes. O Debuxo, polo contrario, na medida en que se determina como unha estrutura de coñecemento ó servizo dunha práctica pluri-disciplinaria aparece sempre como unha actividade de difícil definición, salvo cando é considerado como obra gráfica e se define, coma no caso da Pintura, con respecto ós modelos artísticos que se determinan, sempre aparece como un territorio de difícil definición se non é matizado pola partícula “de” que o identifique como obra ou como proxecto dunha disciplina. Pero o que a nós nos interesa é ese aspecto que fai del, non un proxecto de algo que ten unha definición establecida nun territorio exterior á súa esencia, senón o que o establece como un coñecemento que se proxecta na propia acción do seu desenvolvemento.

Quixesemos falar non do debuxo de proxectos senón do proxecto do



Anne-Louise Girodet, *A orixe do debuxo*.



Thomas Holloway, *Máquina para debuxar siluetas*.



A. de Curzon, *O retrato*.



Vasily Komar, *Los orígenes del realismo socialista*.

A orixe como sombra, a presenza da ausencia.

debuxo. Desaxión, desaxión con memoria do que nos fala Matisse, e que Miguel Copón define con precisión no noso novo proxecto *Máquinas y herramientas*, da editorial Cátedra, coas seguintes palabras:

La reconstrucción del proceso de trazado del objeto dibujado es posible al apuntar a la memoria que lo ha fijado. Su evocación no sólo atiende a la permanencia física del objeto, sino a la posibilidad del recuerdo de la vitalidad que lo ha motivado —dos caras de la misma moneda— o a su estructura simbólica de aparición: Josef Albers indica que el contenido del arte se encuentra en una inadecuación peculiar, la de un hecho físico y un hecho psíquico, la de una marca y su apertura significativa¹. El único inconveniente de esta definición es la creencia en lo inadecuado de esta unión osmótica entre hecho físico y hecho psíquico, que en sí nos abre hacia problemas de mayor calado dentro del pensar sensible, cuando no a su mismo combate histórico. La separación, o la inadecuación entre lo físico —lo soportado en la materia como resto de la movilidad que lo ha generado— y lo psíquico —la reconstrucción significativa del acto depositado, no otra cosa es *kalós-graphēin*, son siempre restos de memoria corporal, proyecciones ergonómicas de un cuerpo. No existe ninguna obra de arte que no tenga, aún en su supuesta desmesura, un parangón con la medida humana. La norma es que las obras estén diseñadas para su observación por un cuerpo, para su identificación con un cuerpo, para que otro o el mismo

recoja la memoria permanente del paso de un gesto sobre un soporte, configurando una marca.

[...] somos un hecho central para nuestro autorreconocimiento, de la misma importancia que la configuración de nuestra memoria en imágenes, y este hecho está compuesto de unas formas ajenas a nosotros que son las palabras, designadoras de sentido hacia algo externo a ellas mismas, sin ningún contenido en sí. Las palabras necesitan distancia de sí mismas para explicarse, una palabra sólo remite en un juego posicional a otra, del mismo modo que nuestra consciencia remite para su explicación a un afuera irreconocible, en modo blanchotiano o beckettiano, lejano de toda substancialidad y permanencia.

A idea de ser un proxecto, a idea de proxectarse, e a realidade que o determina como a circunvalación dunha imaxe proxectada, establecen algúns dos problemas máis atractivos da súa práctica. No mito fundacional narrado por Plinio, no que se fala da súa aparición na acción da muller que desexa rete-la representación do amado, ó debuxar sobre a parede o perfil da sombra, establece as relacións profundas entre varios feitos significativos que están na esencia dalgunhas das súas contradicións: as que se constitúen coa identidade da súa configuración antropolóxica, a súa dimensión ampliada do noso corpo, as que o configuran como

1 "Si, de acuerdo con la idea de Hegel, en todo sentimiento del objeto artístico hai algo aleatorio (normalmente una proyección psicológica), esto exige del que lo tiene un conocimiento, un conocimiento de su verdad y de su falta de verdad. Al hedonismo estético habría que oponer este pasaje de Kant en su doctrina sobre lo sublime cuando, de forma partidista, lo exime del arte: la felicidad en las obras de arte sería en todo caso el sentimiento de lo resistente transmitido por ellas. Esto vale más para la totalidad del ámbito estético que para cada obra singular" (T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 1986, p. 28).



Henri Matisse, *A sesión de pintura*.



Pablo Picasso, *A obra mestra descoñecida*.



A representación como proxecto.

símbolo ou como imaxe da idea, do exterior, e aquelas que o definen como algo que se completa na acción de definirse nun tempo futuro. Na interpretación tradicional, no Debuxo fundacional parece prevalece-la idea de reter, conserva-lo vivido, o visto, como un acto de memoria, de loita contra o tempo, pero para poder levalo a termo é necesario que algo saia de si mesmo, se concrete como en sombra diante del mesmo. Esa acción elemental abre unha fenda, provoca un discontinuo na nosa

percepción da realidade, obríganos a emitir hipóteses aventuradas sobre moitos campos que parecían unidos como unha experiencia coherente.

A liña que determina o perfil é un xesto que só é posible realizar se se ten unha pre-visión del mesmo como un feito que ten o seu fin nun tempo que virá, e na súa realización proxéctase unha experiencia xa sucedida, “a partida” do amante, e establécese a memoria dese feito e a memoria que deu lugar á

liña, que dalgunha maneira é un proxecto e unha proxección do propio debuxante.

Lo simbólico dentro del arte define la necesidad de que mediante materiales lanzados y detenidos por un soporte —el mundo en su configuración signica total, en último caso, es el soporte significativo, lo que da significado relacional— seamos capaces de conjuntar la distancia que ese mismo arrojar pone a la luz². Pero en la raíz de ese mismo arrojar al mundo o lanzar el mundo encontramos este sentido necesario de la distancia del arte. En griego, el citado ballo no sólo está en el origen de lo simbólico, sino del problema (proballo, lo arrojado adelante), otra de las formas exactas para definir el arte. En el pro como distancia veremos como se alojan otra serie de términos altamente significativos para las intenciones de la representación. El latín *iacio* —arrojar, lanzar, indoeuropeo *yé*— se encuentra en la raíz de algunas direcciones que presentamos ya desde nuestra primera definición. Si el arte es un lanzar adelante, el arte es un proyecto que pone en juego lo que es extraído de lo arrojado (*sub-jectum*) mediante una forma que se opone (*ob-jectum*) (Miguel Copón, *op. cit.*).

Para proxectar é necesario establece-lo camiño eficaz para lle dar termo á acción que a orixina, o proxecto “de” realízase no contexto dunhas prácticas que xa probaron a súa eficacia, na determinación dos obxectos que recoñecemos. Os obxectos que delineamos son o produto dun proceso de coñecemento mediante o cal nos integramos no universo simbólico recoñecido, no que

determinámo-la nosa conciencia de ser. Ehrenzweig falábanos do proceso de vivir como un proceso permanente desde a indiferenciación á diferenciación. Partimos desde unha vivencia indiferenciada do interior e o exterior, dunha percepción indivisible do mundo e o noso eu; vivir é un acto doloroso polo que imos recoñecendo a nosa identidade como o resultado dunha perda permanente de realidades que se obxectivan, que se sitúan como obxectos lanzados ante a nosa presenza, que só uns intres antes eran unha parte fundamental da nosa extensión. Toda diferenciación é unha perda de experiencias que inicialmente determinaban o territorio indefinido do noso ser. Cando nacemos comeza un proceso indefinido de amputacións mediante as cales se vai determinando o mundo obxectual do noso universo simbólico.

Todo proceso de proxección implica unha acción de autoproxeción, pero ese proxecto que nos completa, que define a complexidade da nosa experiencia, só é posible, paradoxalmente, desde un baleiramento, desde unha perda da nosa substancia que se obxectiva. O recoñecemento do exterior leva sempre unha autolimitación, a viaxe iniciativa que comeza co trazo desa liña con memoria que é o Debuxo produce unha determinación do noso límite, unha focalización sucesiva da nosa imaxe que se proxecta na representación, para que a nosa imaxe

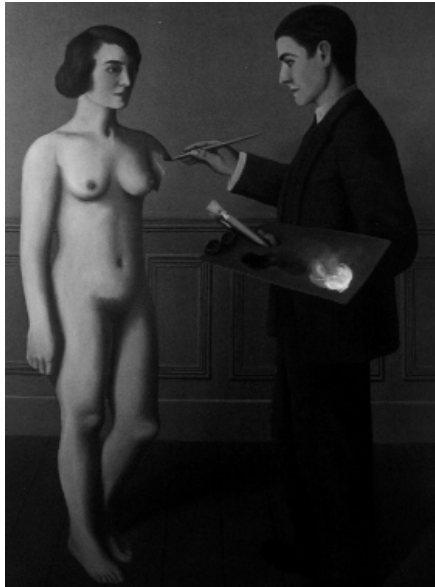
² “La segunda consecuencia es la afición del estructuralismo por determinados juegos y determinado teatro. [...] el manifiesto mismo del estructuralismo debe buscarse en la célebre fórmula, eminentemente poética y teatral: pensar es arrojar unos dados” (G. Deleuze, *op. cit.*, p. 574).



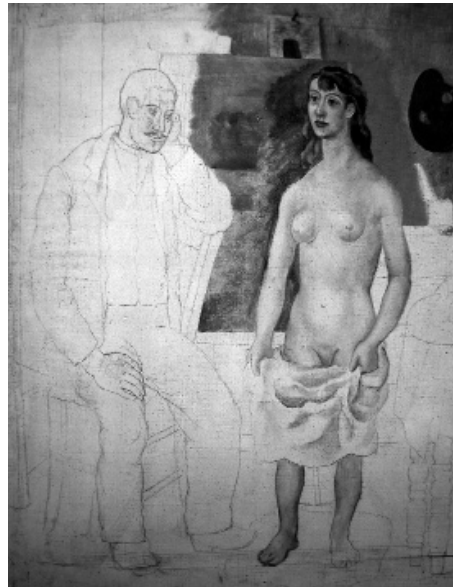
Caravaggio, *Narciso*.



Giacometti, *Annette*.



René Magritte, *A tentativa do imposible*.



Pablo Picasso, *El pintor y la modelo*.

As proxeccións do debuxo.

ofreza resistencia á luz, para que produza a opacidade suficiente de xeito que a luz non a atravesese, para que estableza un perfil preciso no que se focalice coma unha sombra, coma un espacio negativo, é preciso que se produza unha determinación angustiosa que nos priva desa satisfacción indefinible que nos une ó mundo extenso do percibido. Toda percepción dos meus límites, todo recoñecemento do perfil que permite o meu debuxo, prodúcese sempre como un recoñecemento das miñas carencias.

O neno ten que se enfrontar ó feito de que os seus excrementos, aquilo que expulsa fóra del, non é parte del, recoñécese a si mesmo ó mesmo tempo que non se recoñece no que está fóra del. Diferenciarse culturalmente é asumirse nos límites representacionais que nos exclúen da nosa pertenza ó todo indiferenciado das nosas vivencias infantís. A percepción das nosas limitacións realízase na medida en que sinto a carencia desa extensión na que me recoñecía como ilimitado. Cando proxecto, trato de establece-lo equilibrio inicial do seo materno, dentro do cal se establecía unha indiferenciación total entre desexo e realidade. Pero conforme o meu proxecto me proxecta, a miña sombra reafirma a ferida inicial que deu orixe a ese desexo. A acción de debuxar, no que ten de proxecto que me proxecta, fixa na representación dunha forma luminosa unhas contradicións que establece ese símbolo que trataba de completa-la miña existencia.

José Ferrater na súa definición de proxecto fai a seguinte reflexión a través de Heidegger:

El proyecto no es aquí simplemente un plan, por la sencilla razón de que no se trata de planear, disponer o proyectar lo que se va a hacer. Se trata más bien de proyectarse a sí mismo, o, si se quiere, de “planearse a sí mismo”. Por eso se puede hablar, para referirse al *Sasein*, de un “ser como proyecto”. En otros términos, más que de vivir proyectando se trata de vivir como proyecto. El proyecto es pues, una anticipación de sí mismo. El *Dasein* no es una realidad proyectante; es más bien el proyectarse. Por eso el *Dasein* proyecta en la medida que existe —lo que viene a ser lo mismo que decir que existe en la medida en que proyecta. La proyección de sí mismo, esto es el proyecto, no es, sin embargo, para Heidegger, un vago anticiparse a sí mismo. El proyecto aparece dentro de lo que Heidegger llama “la comprensión” (*Verstehen*), la cual no es el original ser dado como una posibilidad o, mejor dicho, como un “poder ser” (*Seinkönnen*). El proyecto en este sentido es inclusive anterior a la posibilidad —cuando menos en tanto que “posibilidad vacía”. En efecto, sólo porque hay proyecto hay posibilidad. En suma, el *Dasein* no elige en su proyecto entre lo que es dado, sino que se elige a sí mismo en su proyectarse.

Tamén cita a Ortega y Gasset nas abundantes referencias á vida como “programa vital” e “como problema de si mesma”, pero mentres que Heidegger entende o proxecto dentro do marco xa indicado da “comprensión”, Ortega enténdeo como manifestación da “autodeterminación”.



Auguste Rodin, *Salambó*.



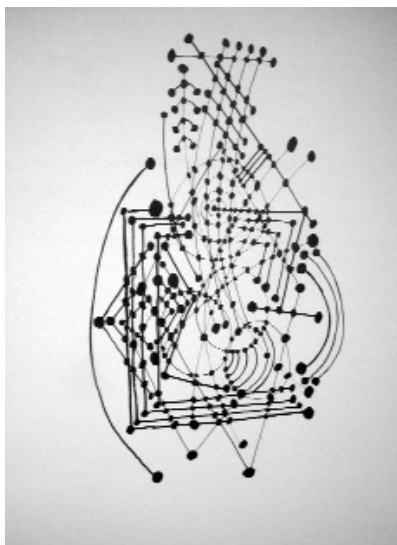
Rembrandt, *Un artista debuxando unha virtude*.



Corot, *Debuxos*.



P. Picasso, *O pintor e o seu modelo*.



P. Picasso, *A obra mestra descoñecida*.

A anatomía do proxecto. O debuxo como orde natural.

Nese sentido, o Debuxo coincide plenamente con ese “proxectarse” en canto que se realiza e existe cando se mobiliza na acción da man que o proxecta sobre o soporte, cando se despraza no tempo deixando ve-la presenza do movemento que determina o seu poder ser. Fronte á idea do proxecto “de” como plan previsible que se determina pola adaptación ás prácticas que lle deron orixe, mediante a súa identificación coas imaxes que establecen as súas convencións académicas, o Debuxo é sempre unha acción ontolóxica que se manifesta como problema de si mesmo. Nese sentido, tanto a vida como o quefacer do Debuxo establécense no que hai que facer, na necesidade da súa propia definición, na medida en que aquilo que problematiza é o que lle da sentido á súa acción, redefinindo niso a propia condición daquilo que entendemos como Debuxo. Pola contra, o Debuxo instrumental fai transparente a súa presenza, infórmanos só das variables fixadas polo código, necesita dunha convencionalización pechada, unívoca, a súa efectividade está ligada a ese non deixarse ver, para diferenciar soamente aquela operación para a que existía o acordo, establécese como un todo indiferenciado co contorno da súa cultura productiva, ó clausuro materno da súa orixe.

Nos anos setenta, cando nos incorporamos á ensinanza de Análise de Formas e de Debuxo Técnico, na Escola Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, atopámonos co que podíamos definir como o grao cero do

Debuxo, coa súa transparencia máxima, reducido a un manual de instrucións, o seu adestramento estaba profundamente condicionado á práctica xeneralizada, a que reducía o fenómeno da Arquitectura á construción. O proceso de Debuxo entendido como sistema de instrucións, a base de pregarse ó seu sistema, de considerarse só como instrumento eficaz, deixara incluso de oculta-la súa propia referencia na medida en que esta abandonara a súa antiga profesión. Reivindicar entón a idea de Debuxo como autoproxecto levaba consigo evidenciar, poñer diante del, a el mesmo como proxecto, obrígalo novamente a ser un excremento, un elemento amputado situado fronte á mirada do debuxante.

Ó asumilo como proxecto de debuxo e non como debuxo de proxecto xurdía tamén o feito inquietante da ineludible necesidade de establece-la propia proxección, pero para realizala é preciso ter conciencia do límite que provén da sombra, ter conciencia da nosa imaxe, e para iso hai que determinar unha certa estratexia do eu, e para definila é necesario recorrer a un certo discurso fundacional que lle dea orixe ó desenvolvemento da miña acción.

Para representar un obxecto é necesario obxectivar aquilo que considero real, diseccionar, separar de min aquilo que poño por diante de min, ¿pero se para proxectar necesito proxectarme, onde está o gonzo sobre o que pivotan ambos termos? A liña con memoria que vai determinando o debuxo conforma o eixo de dobre referencia desde a que

é posible a separación do obxecto e a configuración do eu. A dobre representación que establece do que nomea e do itinerario que implanto para nomealo permite clarificar as relacións do conflito entre ambos na medida en que fixo os modelos cribles da miña realidade.

A idea dun deber ser, anterior á súa propia definición, obriga a liña a deambular entre o contorno da sombra e a imaxe deducida do obxecto, mentres que a idea dun ser facéndose, do Debuxo como autoproxecto, obriga á mirada vixiante que se autorrecoñece no trazo que realizo e na distancia que el establece co que expulsa e delimita. A confianza na idea dun deber ser reafirma os modelos que propoñen estruturas preexistentes de coherencia. Nesa situación o Debuxo aparece como un equilibrio ponderado entre o que delimito e aquilo que debería delimitar. Os modelos lingüísticos profesionais, as imaxes nas que se concreta a súa existencia, adquiren un valor de exemplo de elemento de referencia prefixada sobre a que reconstruí-lo camiño. Pero na adaptación a el desaparece a diferenza, e a construción do eu limítase a posicionarse só dentro das variables do sistema.

A idea dun debuxo como un ser facéndose, que se determina na súa propia autorreflexión, obriga a un proceso constante de estrañamento cos modelos que deberían establecer-lo meu equilibrio da realidade; o Debuxo libre de cualificativos está obrigado a recrear-la medida do meu corpo, a escala da

miña mirada na medida que se proporcióna cos modelos dun imaxinario impreciso no que os modelos gráficos das outras disciplinas se converten nos novos límites da miña acción.

Inicia-lo percorrido dunha liña para proxectar un debuxo esixe ter unha idea dos modelos de referencia que definiron o universo imaxinario da súa existencia ó mesmo tempo que unha vontade de ser que esta vincula á necesidade da representación, unha especial necesidade de sentirse representación. Proxectarse no Debuxo obríganos a defini-la nosa forma de aparición nel, coma o actor que irrompe na escena, debemos determinar-la nosa procedencia, optar por qué lado do teatro aparecemos, desde o patio de butacas, desde o fondo, desde o alto... para indicarlle ó espectador a nosa relación co tempo e o espazo da representación.

Historicamente a orixe da xustificación do modelo de realidade que avala o sentido da representación, do proxecto, determinouse sobre os lugares que en cada momento definían a validez da nosa esencia, fronte á idea relixiosa dunha verdade predeterminada do eu, só podía indagar sobre a súa orixe na busca incansable dunha forma arquetípica na que se encerraba o sentido profundo da súa existencia, os corpos elementais dunha xeometría divina que puidese articular un discurso racional da existencia. O proxecto de Villalpando para reconstruí-lo templo de Xerusalén como modelo ontolóxico de toda construción baseábase en

que a fe nas escrituras e no pensamento lóxico aristotélico podían instaurar-la orixe da miña identidade como resultado a un pregue platónico ó mundo das ideas que se xustificasen na verdade revelada do pensamento xudeocristián. Unha orixe mítica e racional que ordenaba a miña pertenza ó Universo. Para o home humanista a súa orixe só se podía establecer no proxecto dunha beleza natural que quedaba determinada culturalmente no mundo clásico, e para o mundo ilustrado esa natureza só era posible no inventario interminable dunha orde taxonómica da que se podía deducir-la miña diferenza como experiencia singular, na que a estratexia do eu xurdía da capacidade de abstraer-la forma como un proceso deductivo, abstracto, de obxectivación. As estratexias do eu que cada un definía na busca daquilo que era proxectable da miña experiencia implantaron estratexias de debuxo avaladas nunha orde divina ou natural prefixada e xustificada previamente, co que o noso eu establecía a distancia pertinente.

Para o debuxante de hoxe que se ve lanzado a un mundo sen referencias de orixe que lle permitan fundamentar con claridade o sentido da súa acción e que, como Pessoa, se encontra na beira do discurso que antes explicaba a súa orde no mundo, a idea do proxecto atopa a súa radical dificultade na determinación da substancia que ofrezca a opacidade necesaria para que a luz determine a súa imaxe proxectada.

Cuando nació la generación a la que pertenezco, encontró al mundo desprovisto de apoyos para quien

tuviera cerebro, y al mismo tiempo corazón [...].

É esa declaración “de parte” a confesión necesaria que vai determinar-los límites, a actitude e o talante do seu traballo, o corte que xustifica o seu desapego.

Pertenezco, sin embargo, a esa especie de hombres que están siempre al margen de aquello a lo que pertenecen, no ven sólo la multitud de la que son, sino también los grandes espacios que hay al lado [...] no sabiendo creer en Dios, y no pudiendo en la suma de animales, me he quedado, como otros de la orilla de las gentes, en esa distancia de todo a lo que comúnmente se llama decadencia.

Na busca da orixe, do punto desde onde enfoca-la nosa imaxe, recorreremos a todo tipo de estratexias. Fronte ó Debuxo de proxecto que sempre tivo modelos claros, aqueles que se determinaban en debuxo realizado e convencionalizado, que se visualiza nun corte transversal do tempo, nós tivemos que poñer en dúbida constante tódalas nosas realizacións. Para buscar-la orixe da orixe que determina esa liña da memoria que define o Debuxo facéndose, tivemos que recorrer a todo tipo de estratexias que nos permitisen burlar calquera nivel de conciencia que estivese determinada por un deber ser, previo á acción temporal que proxectase o noso ser facéndose. Pero se o Debuxo de proxecto, fronte á súa pretendida neutralidade, nunca puido liberarse da carga simbólica, ideolóxica, que definían os seus modelos, o noso nunca puido liberarse da necesidade de establecerse como referencia a

eles en cando que é a posición que tomamos en relación con eles a que determina o seu sentido.

Pasada a inocencia das estratexias formais de tódalas propostas de gramáticas normativas, como as da Xestal, na busca inacabada da boa forma, e as non menos sorprendentes dun azar inefable e sen caer na pretensión de coñecemento, só precisada polas leis das probabilidades que é a orixe do noso actual coñecemento empírico, soamente nos queda unha no terreo esvaradío que determina o perfil do obxecto e a súa sombra.

Os textos de Jean Dubuffet son outro testemuño desa fuxida á orixe, que xa románticos e vangardistas efectuaron a unha terra virxe situada no exótico, o estraño, o excluído, os outros, a necesidade de sempre de recoñecerse naquilo que foi expulsado, na certeza de que en todo baleiramento está unha parte importante dun recordo de memoria sobre o que exercémo-la censura do eu. As técnicas de Debuxo que implican a perda da consciencia son un tema que sempre estivo presente nos métodos de Debuxo. Desde Leonardo a Cocens chegando ata Duchamp, sempre persistiu unha mirada atenta sobre a vixilia. A psicanálise deulle carta de credibilidade, apoio científico a todas estas pretensións, pero a crítica á idea dunha identidade como un territorio excluído do trasfego de signos que organiza o pensamento colectivo é difícil xa de defender, e moito máis cando esas experiencias se converteron elas mesmas en solucións gráficas e os seus

códigos non fan senón marca-lo límite do posible verbalizable.

O noso estrañamento prodúcese desde o pop nas imaxes dos novos códigos eficaces que xera o noso consumo, pero a súa descontextualización só é posible se podemos seguir marcando a nosa distancia con eles. A anécdota daquel alumno de Ciencias da Información que criticaba a rareza da produción estética, e ante a evidencia de que non había tanta distancia formal entre o que ocorría no terreo da arte e na propia publicidade, facíanos ver que non era ese o tema porque el non lle pedía sentido á publicidade pero si á arte, sitúanos no auténtico territorio do noso proxecto de debuxo, que leva implícita a reivindicación do seu carácter de coñecemento esencial, e no que poderíamos reivindicar incluso unha eficacia maior cá propia linguaxe, dentro da cal atopa o seu máximo sentido, na medida en que obriga ó corremento do valor das súas mutuas relacións.

O proxectarse no Debuxo leva, neste contexto, á terrible situación de determinarse no universo imaxinario dos símbolos que delimitan o contorno de intercambios sociais que é a nosa cultura, nese ser facéndose que é o que precisa a nosa memoria artística. As formas orixinarias do noso debuxo non están, non poden estar, nunha idílica terra virxe, aínda que a busca dese el, desa orixe, ese ser individual se plasma socialmente no diálogo que establecen as súas referencias de Debuxo. Ese diálogo ten lugar no proceso de enmascaramento de simulacro no que nos

disfrazamos do que queremos ser a través das máscaras do que foron outros.

Malraux dicía:

La visión del artista es irreductible a la visión común, porque desde su origen está ordenada por los cuadros y las estatuas, por el mundo del arte. Es revelador que ninguna memoria de gran artista conserve el recuerdo de una vocación nacida de algo que no sea la emoción sentida ante una obra: representación teatral, lectura de un poema o de una novela para los escritores; audición para los músicos; contemplación de un cuadro para los pintores. No se encuentra un hombre conmovido por un espectáculo o un drama, y que de pronto se sienta obsesionado por la voluntad de expresarlo y lo consiga. “Yo también seré pintor” podría ser la expresión rabiosa de todas las vocaciones [...]. No hay pintor que haya pasado de los dibujos de niño a su obra. Los artistas no se originan en su infancia, sino en el conflicto con la madurez de otros; no en su mundo informe sino en la lucha contra la forma que otros han impuesto al mundo. Cuando jóvenes, Miguel Ángel, el Greco, Rembrandt, imitan; Rafael imita; imitan Poussin, Velázquez y Goya; Delacroix y Manet y Cézanne [...] desde que documentos nos permiten remontarnos al origen de la obra de un pintor, de un escultor —de todo artista— encontramos, no un sueño o un grito desordenados luego, sino los sueños o la serenidad de otro artista (André Malraux, *La creación artística*).

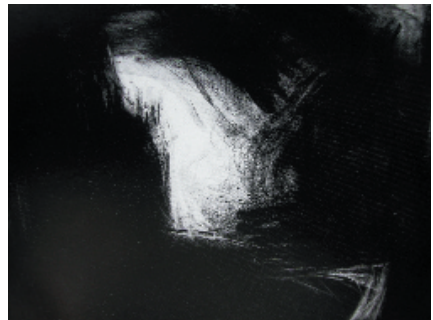
Diciamos noutra ocasión que o Debuxo é fundamentalmente aquel sentido que se mobiliza na medida en que a traxectoria do seu trazo altera fundamentalmente a nosa autoconciencia daquilo que somos, de tal maneira que o noso estar no mundo



Robert Wilson.



Victor Hugo.



Robert Wilson, *Escenografía*

As sombras como o campo da dúbida. Os lugares da incerteza.

dese intercambio de comunicación queda alterado polas referencias que eles definen. Os nosos alumnos pasan o día pospoñendo a súa realidade a un tempo futuro, xustificando os seus resultados por aquilo que as súas probas poderán orixinar pero, pasados os anos, nós, os seus compañeiros e aqueles que os coñecen, identificámoslos por aquilo que realizan, e sobre iso extrapolámo-la nosa idea, a súa identidade. Toda vangarda quere modifica-lo futuro, pero é o futuro o que modifica as vangardas, a realidade adquire realidade só nese ser facéndose lingüístico que modifican as imaxes e que nos definen como o seu pasado, un proxecto eficaz de futuro é só aquel que se logra establecer como pasado referencial desa transformación que nunca terá confirmación.

Picasso dicía que a arte é a mentira que nos permite coñece-la verdade, nese simular ser, para poder ser, o Debuxo, esa liña proxectada ó futuro con memoria, inquire o noso proxecto de se-la encarnación na forma que delimita. Pero aínda que se sobredimensionou sempre o valor unidireccional do seu trazo no xesto unívoco que define a representación do obxecto ou o concepto ó que trata de apresar no acto de definilo, o Debuxo é tamén a sombra que borra os perfís e traza.

Na acción inicial do Debuxo hai tres cegamentos fundamentais. Un que produce a fascinación pola pegada da nosa acción, outro que provoca a sorpresa da nosa sombra, ese rastro convertido en imaxe que ten a aparencia

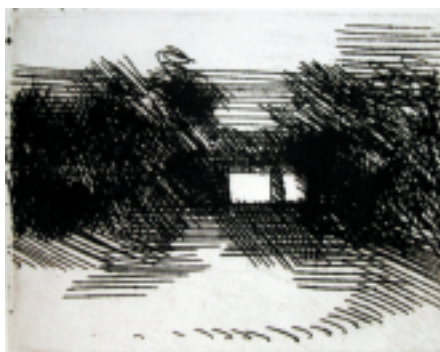
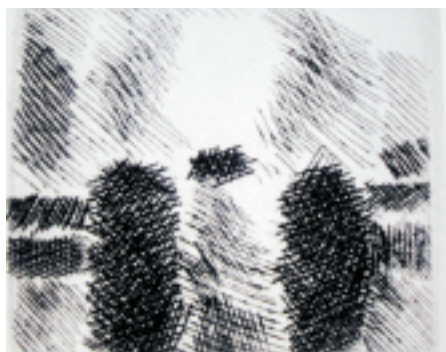
doutra cousa, e, finalmente, o que determina o valor destes como un sistema de ordes e camiños que organizan os nosos pensamentos para a acción.

O distanciamento coa nosa sombra, cando era nomeada sobre a terra ó sinala-lo seu perfil cun pao, sobre o chan cálido da arxila, e nos trasladabamos despois, deixando sobre el a ausencia dunha representación precisa, os saltos para desprendernos dela e a unión inevitable ó caer novamente sobre o chan eran a comprobación innegable de que xamais poderíamos fuxir da representación establecida por ela.

Só unha reflexión deconstrutiva nos pode axudar a entende-lo sentido que o noso consciente xesto actual pode ter que ver con aquel acto inicial, máxico.

Por isto, pese ó ocultamento que a conciencia racional productiva exerce sobre o lado escuro das representacións das cousas, mantemos unha necesidade de coñecemento que excede as súas ofertas e nos leva novamente ó territorio impreciso do recordos que se gravaron na nosa pel.

Cando o negro se nos transforma en sombra, o debuxante, o artista, o espectador, sabe que penetra noutro mundo alleo ó da lóxica, os brillos, as luces incidentes, as reflectidas, as que proceden do sol, ou as articuladas das lámpadas ou as velas, as dunha orixe única ou as difusas, diminúen a información sobre as cousas, para



Zobel, *As horas*.



Victor Hugo.

Os tránsitos, as horas e as cousas.

falarnos de sentimentos máis profundos, de medos, de ilusións imprecisas.

A sombra reflectida é un campo deductivo, unha pequena selva que é necesario limpar para albiscar unha visión presentida do claro ou a chaira, unha situación de tránsito para acceder ó coñecemento, un lugar incómodo de ambigüidade, de medo enfermo (*in-firme*), só tranquilizadora cando confirma, illada, a propia sombra.

A formalización delas desfaí o perfil das formas; é o territorio privilexiado de certos materiais do Debuxo de carbón, ou da barra conté, ou da augada, de todos aqueles considerados como máis inestables, de difícil precisión dos seus contornos, que nos achegan ás cousas desde un presentimento táctil, desde o facer e desfacer, desde a dúbida. Sistemas cualificados de preguiceiros polos defensores implacables da certeza cartesiana, daqueles que valoran a visión prefixada, analítica. Fronte á punta de prata, ó gravado ó burel, ó rótring, que son procedementos económicos e precisos, os das sombras, son como eles mesmos, materia e carne de emocións ambiguas, desbordadas, por iso foron o material idóneo dos impresionistas, dun Debuxo posromántico, que penetra no mundo impreciso do pictórico.

Pero tamén, conforme xorde dunha operación do seu contrario (a materia gráfica espallándose desde o xesto do pincel, a sombra nacendo desde ela mesma), é a imaxe da desorde, forma parte del e fálanos das deformacións, os espellos, as pantasma da auga

(*phantasmas*), os fenómenos (*phainomenon*) internos da sombra da morte, da súa presenza xacente e da ergueita (*estatua*).

É, pois, ambiguamente a idea da morte e da vida. Ausencia e presenza integrada nun xesto continuo á busca dun tempo que foxe e proxecta o seu rastro nunha forma que confirma a súa pescuda. É, tamén, ó mesmo tempo, delimitación de limitación, distanciada do outro e rastro dun mesmo. Evoca o saber profundo das cousas, fálanos das súas anamorfoses, desde as súas aparencias cambiantes, desde onde os fenómenos orixinarios da percepción, e son forma azarosa allea que se integra no xesto da man para irse facendo firma, selo de autenticidade da nosa pegada. Suma a elas, a vixilancia desde os feitos que na etapa inicial tanto o confundiron. A evidencia da súa retina adaptándose á luz e á escuridade, mediante a percepción excitada dos campos da luz e a sombra, inventa novos recursos e agudiza no Debuxo o negro do seu límite co branco e clarifica o branco o seu encontro co negro, e novamente pode volver actuar desde esa síntese de contrarios. Modigliani xoga desde o refinamento, facendo do perfil un territorio de dobre articulación nomeando nunha soa liña, ó mesmo tempo, o perfil e a sombra, recollendo outro recurso oposto como o de que a liña é capaz de evidenciar, pola maior ou menor presión que exercitamos nela, pola súa velocidade, a tensión e a sombra.



Sergei Eisenstein.

Alfred Stieglitz, *Sombras sobre o lago*.Gomez Molina, *Merche e Natalia: ante a luz*.

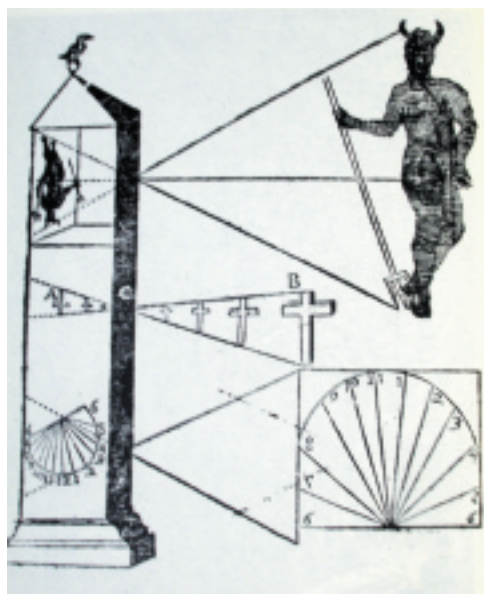
As roturas da certeza.



Friedrich Murnau, *Nosferatu*.



Anuncio.



Athanasius Kircher, *Máquina parastática*.

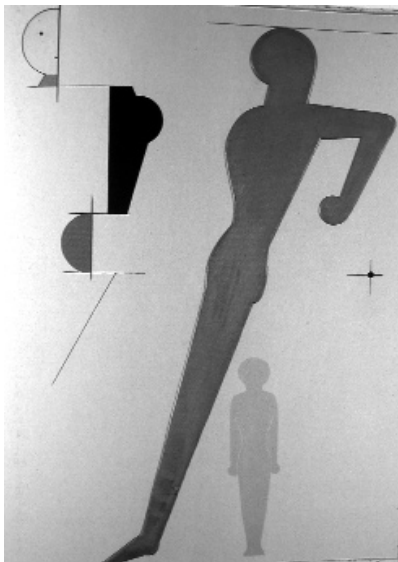
As esquecidas sombras exemplifican mellor ca outros discursos a súa evidencia de luz e sitúan o seu coñecemento nese plano conflictivo que lles deu orixe. O debuxante aprende a selo, comprendendo o conflito que se organiza no uso duns materiais que se negan a ser interpretados univocamente, acentuando o seu sentido nos límites dunha ou outra categoría.

Os métodos de Leonardo e de Cocens establecen nas sombras o punto clave para avanzar no estrañamento desa verdade transparente da liña pero ningún deles serve se non nos damos de conta de que o Debuxo é un ser difícil de aprehender e de aprender, coma un espello que reconstrúe a imaxe de quen o mira, coma un camaleón que se adapta ó obxecto sobre o que se asenta, se transforma ante a nosa mirada segundo o proceso no que se inscriba. O seu engano contemporáneo é ser só obra gráfica, o obrigarnos a esquece-los seus antigos nomes para aparecer só como práctica artística. Os novos aprendices de debuxantes, obsesionados pola súa definición formal, polo seu aspecto final, perciben con dificultade cando o que se presenta ante os seus ollos é só unha nota, un apunte, un estudio, un bosquejo, unha anotación, un proxecto, incluso cando renunciaron á súa realidade e fan unha defensa da reivindicación da obra proxectual, tenden a transformalo en pura transparencia. O proxecto do Debuxo cando este se converte en obra final trasladada ós que lle deron orixe ó seu valor inicial. Cando para evidencia-lo proceso da obra

organizámo-los seus materiais para confirmar este feito, trasladámo-lo seu valor de proxecto ós que se establecen para ordenar eses feitos de evidencia.

O corremento constante do seu sentido fainos ve-lo paradoxo de que, sendo unha entidade que se nutre da súa propia materialidade para establece-lo seu sentido de referencia, esta nunca acouta a súa realidade, sempre está nesa dobre referencia de símbolo e pegada corporal, unha acción que se realiza nun tempo e atopa o seu valor na metamorfose da súa acción que se realiza no acto de defini-lo obxecto, a través daquilo que podemos obxectivar do todo indiferenciado que foi a nosa orixe.

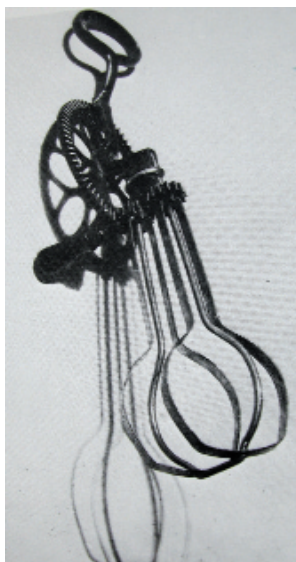
Cando debuxamos, cando nos proxectamos nel, facémolo mediante o mecanismo inverso dos manuais do Debuxo. Neles incítasenos a delinea-lo perfil daquilo que coñecemos, o que vemos como volume claramente definido pola sombra propia, a que determina a súa realidade, pero para proxectarnos, para vernos a nós mesmos nos xestos que determina a nosa man, para obxectivar esa acción, para proxectala ante nós, o debuxante ten que recorrer ó estrañamento, e para mobilizarse ten que presentí-lo baleiro profundo que provoca o seu non coñecemento. Como di Pessoa, "a vida prexudica a expresión da vida", non hai debuxantes satisfeitos, o que mobiliza o noso pensamento son as carencias, as ausencias. O baleiro que delimita o perfil do trazo, coma no debuxo da amada, non é o que vemos, a zona iluminada polo coñecemento, senón a sombra. Mediante o debuxo,



Oskar Schlemmer.



Oskar Schlemmer.



Man Ray, *A muller*.



Amedeo Modigliani.

O debuxo como dobre límite do coñecido e o descoñecido. O perfil e a súa sombra.



Amedeo Modigliani.



P. Picasso.



Oskar Schlemmer.



Oskar Schlemmer.

O debuxo como dobre límite do coñecido e o descoñecido. O perfil e a súa sombra.

mediante o perfil que determinamos dela, volvemos a defini-la escena iluminada, completámo-la realidade a medida que a visualizamos co perfil do que obxectivamos como carencia. Como nun puzzle imaxinario, a representación do obxecto completa a última peza que nos faltaba para que o cadro da representación quede ó completo.

O *leitmotiv*, a orixe da representación sempre partirá da insatisfacción que nos xeraron os outros debuxos, a acción de completa-las ausencias determina o territorio dos nosos desexos frustrados das visións do outro.

A luz que ilumina o obxecto da nosa mirada está configurada, paradoxalmente, polas escuridades do noso coñecemento, a luz que determina a súa sombra propia establece o novo baleiro da mirada, o que se determina na sombra afastada do seu “obxecto”. Por iso a acción de debuxar, proxectar e proxectarse, se organiza no territorio insondable que funda o terreo imprecisi-

so do comprendido, no fío da navalla que se establece no perfil das manchas. O exceso de luz, a visualización, só do coñecido, termina por desdebuxalos perfís das ausencias, e acaba por vela-la representación coma nunha fotografía sobreexposta.

Os debuxos de Modigliani, os de Picasso... parecen explicar con precisión o valor fundamental do proxecto de Debuxo que implica o acto de representar. Eles establecen na mesma liña do perfil o territorio do nomeable e o innomeable, o campo de circunscrición da luz e da sombra, nun intento apaixonado de non renunciar nunca á incerteza, á dúbida que organiza o seguinte debuxo, o que determina a verdade do novo intento, e faino coa economía de medios que caracteriza toda obra precisa. Eles exemplifican o valor que todo debuxo ten como acto de coñecemento, como reflexión sobre a acción que propoñen, e sitúannos no territorio radical do proxecto como a representación anticipada dun mesmo.



Juan José GÓMEZ MOLINA, “Os labirintos do Debuxo: luces e sombras do perfil”, *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 67-92.

Resumo: Nesta reflexión sobre as liñas do perfil e as sombras, tratamos de clarifica-lo valor dos diferentes proxectos. Fronte ó debuxo que establece o seu sentido en función dunha práctica profesional que determina o código de lectura e fai transparente o seu trazo, o debuxo como proxecto en si sitúase nesa acción primordial de reflexión sobre o propio acto de debuxar, evidenciando o valor de coñecemento das súas técnicas e ferramentas, transformando a acción de debuxar no problema que establece o significado na medida en que o debuxante se proxecta nel e converte este feito no problema fundamental do seu traballo. Esta

é unha acción de permanente vixilancia do discurso que recrea o imaxinario colectivo e permite a súa autorregulación.

Palabras clave: Proxecto. Discurso. Disciplina. Técnica. Modelo. Imaxinario. Coñecemento. Arte. Ferramenta.

Resumen: En esta reflexión sobre las líneas del perfil y las sombras hemos tratado de clarificar el valor de los diferentes proyectos. Frente al dibujo que establece su sentido en función de una práctica profesional que determina el código de lectura y hace transparente su trazo, el dibujo como proyecto en sí se sitúa en esa acción primordial de reflexión sobre el propio acto de dibujar, evidenciando el valor de conocimiento de sus técnicas y herramientas, transformando la acción de dibujar en el problema que establece el significado en la medida en que el dibujante se proyecta en él y convierte este hecho en el problema fundamental de su trabajo. Esta es una acción de permanente vigilancia del discurso que recrea el imaginario colectivo y permite su autorregulación.

Palabras clave: Proyecto. Discurso. Disciplina. Técnica. Modelo. Imaginario. Conocimiento. Arte. Herramienta.

Summary: In this reflection upon the lines of the profile and the shades, we have tried to clarify the value of the different projects. In contrast to the drawing which establishes its sense according to a professional practice which determines the reading code and makes its stroke transparent, drawing as a project is set in the prime action of reflection on its very act. This shows the value of the knowledge of its techniques and tools, and transforms the drawing act into the problem that establishes the meaning which, at the same time, depends on how much the artist gets involved and turns this fact into the main issue of his work. This action requires a constant attention to the discourse which recreates the collective unconscious and allows its regulation.

Key-words: Project. Discourse. Discipline. Technique. Model. Unconscious. Knowledge. Art. Tool.

— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 15-07-2002.



O DEBUXO: ENTRE A ARTE E A CIENCIA

*Inmaculada López Vílchez**
 Universidad de Granada

1. ARS SINE SCIENTIA NIHIL EST

Afirmar que durante séculos os mundos da Ciencia e da Arte foron próximos, complementarios ou dependentes, é unha evidencia que ten a súa constatación en numerosos exemplos ó longo da historia. A soa mención de autores como Leonardo da Vinci, Alberti, Durero ou a alusión a determinadas épocas, como a Antigüidade Clásica ou o Renacemento, ou a valoración do legado histórico constitúen, de por si, argumentos de gran solidez que reforzan esta unión.

De feito, gran cantidade de estudos históricos avalan esta simbiose Arte-Ciencia na que resulta difícil en múltiples ocasións diferencia-lo que ten de científico a Arte ou de artístico a Ciencia porque, en definitiva, ambas chegaron a identificarse.

Sen embargo, desde unha perspectiva contemporánea, hoxe é máis perceptible evidencia-las diferencias que afastan, e incluso ás veces enfrontan, estes dos ámbitos de coñecemento

perfectamente delimitados na nosa sociedade na xenérica división Ciencia-Humanidades.

Podemos precisar que esta disociación se fomenta desde a propia estrutura do coñecemento actual, caracterizada pola especialización, do que son fiel reflexo os vixentes sistemas de ensinanza desde os niveis máis elementais. Este encadramento prexudica notablemente a posibilidade de interconexión entre materias que, por afinidade, se poderían impartir con moita maior relación. Establecen territorios acoutados de coñecemento onde a elección dunha determinada opción exclúe irreversiblemente non só o coñecemento de materias relacionadas, senón ademais a posibilidade dunha formación futura. O concepto de interdisciplinaridade é realmente difícil de levar á práctica.

Deterémonos a analizar cáles poden se-las principais claves que fomentan a polaridade Arte-Ciencia desde unha perspectiva máis próxima e tomaremos precisamente o Debuxo

*Profesora Titular de Debuxo.

como referente, porque é unha das disciplinas que, en si mesma, encerra a dicotomía que estamos formulando. A consideración do Debuxo en toda a súa extensión, a medio camiño entre o científico e o artístico, pode interpretarse tamén como un reflexo a escala menor desta polaridade.

De feito, acéptase comunmente que o Debuxo artístico se atopa máis próximo ó ámbito humanístico, mentres que o Debuxo xeométrico o está do coñecemento científico.



Detalle dunha ilustración medieval sobre os oficios da construción, British Library, Londres (Cotton Aug. AV, Fol 22).

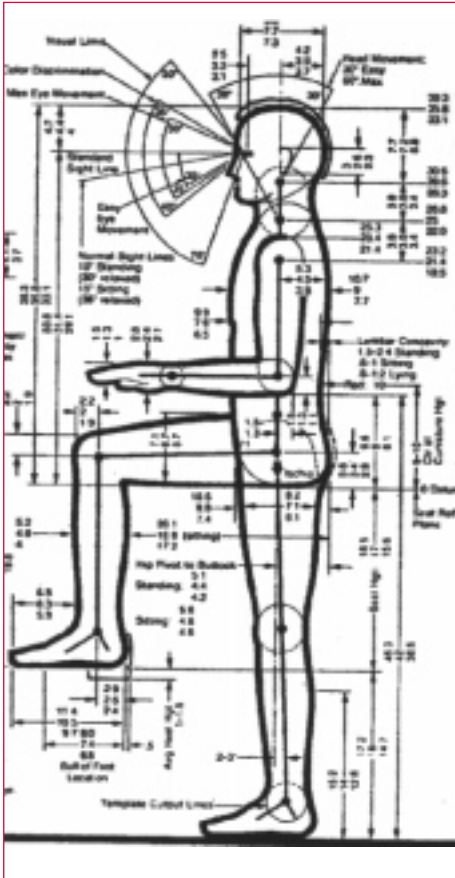
2. O CIENTÍFICO, O ARTISTA E OS MODELOS DE COÑECEMENTO

Unha característica fundamental que axuda a diferencia-los dous extremos aparentes de coñecemento ciencia-humanidades na actualidade parece te-la súa xustificación na construción deste mesmo saber: a evolución do

pensamento científico pode considerarse a grandes trazos como lineal e progresiva, onde a última contribución sólida constituirá a base dunha futura evolución e a apertura de novas vías. Poderíamos dicir que o coñecemento é adictivo. Ademais, na maioría dos casos, o científico actual non debe recorrer como punto de partida para as súas investigacións a unha revisión histórica sobre o tema, senón que debe partir da última achega aceptada pola comunidade científica, co que queda fóra de lugar o cuestionamento de determinados supostos.

No modelo humanístico de coñecemento, é moito máis difícil diferenciar etapas lineais ou unha progresión unidireccional. Posiblemente, pola proximidade a aspectos menos obxectivos, asociados a cambios culturais, sociais... e, en definitiva, moito máis próximos ó pensamento do propio ser humano, este modelo de coñecemento apróximase máis a unha evolución pendular de avances e retrocesos con continuas idas e retornos que ó modelo lineal. Existen múltiples temas en debate e onde non se aventura unha única conclusión, o que fomenta de xeito permanente un enriquecemento coas novas contribucións.

O estudio da proporción humana pode servir de exemplo para valorar estes dous enfoques. A aproximación científica ás proporcións determinou, por exemplo, a adecuación ergonómica dos obxectos deseñados para un uso óptimo polo individuo a través dos estándares (mobiliario, roupa,



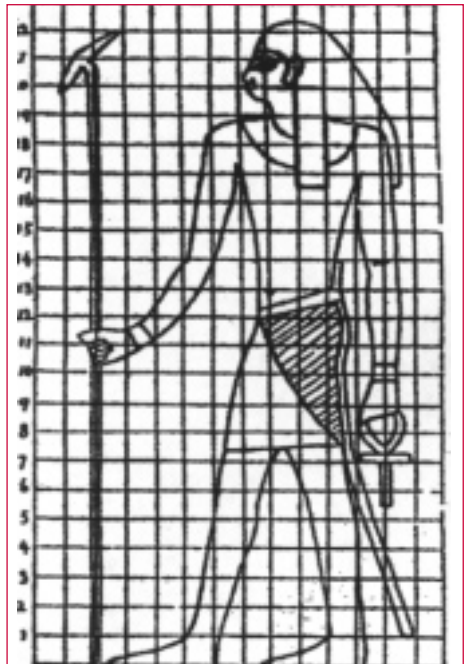
N. Diffrient. Esquema ergonómico de proporcións humanas, 1974.

construcción, diseño...), mentres que desde unha perspectiva artística a determinación dun modelo humano de proporcións ideais é un tema en continua revisión desde séculos atrás: canons exipcios, gregos, renacentistas... ata os *top-models* actuais, onde interveñen factores de difícil medida.

2.1. OS PROTAGONISTAS

Outra proba máis da separación entre ambos mundos, Ciencia e Arte na sociedade actual, podémola observar non só nas funcións, métodos e procedementos que os caracterizan senón que tamén se fai patente no recoñecemento social que se ten dos personaxes que encarnan estes procesos.

Baste con tomar como referente os estereotipos do artista e do científico para facer evidentes a grandes trazos modelos de comportamento, atribuídos con maior ou menor acerto,



Canon tardío exipcio de proporcións, segundo *Travaux relatifs à la philologie et archéologie égyptiennes*.

como outra mostra máis desta voluntaria separación que, aceptada socialmente, tende a afastar ambas propostas.

Os coñecidos traballos de Wittkower¹ e Kurz² presentan un estudio sobre a personalidade e o recoñecemento social dos artistas desde a Antigüidade, evidenciando a oportunidade de recorrer á análise dos estereotipos como reflexo de algo máis profundo e ampliando os enfoques tradicionais ó fixa-la importancia do



Cartel da película *El loco del pelo rojo*.

contexto, a cultura e os matices que rodean os personaxes. Cando se alude de modo xenérico á impresión que o público en xeral ten dos artistas dise:

[...] existe la creencia, casi unánime, de que los artistas son, y siempre han sido egocéntricos, caprichosos, neuróticos, rebeldes, informales, licenciosos, estafalarios, obsesionados por su trabajo y de difícil convivencia³.

Ó que se poden engadir tamén os mitos que os rodean como a inspiración divina ou a crenza no xenio creador como unha calidade xenética. Ambos aspectos teñen a súa orixe nas primeiras fontes do pensamento occidental, e o propio Platón introduce a idea de que a “bendición dos deuses”, a intervención divina, é a causa primeira da creación. Este tipo de loucura (*mania*) é incompatible coa *techné* (termo grego que ten o equivalente latino *ars* e define un conxunto de regras racionais ou un corpo organizado de coñecementos de modo xenérico).

Non é de estrañar que ata hoxe moitos artistas, tamén contemporáneos, soubesen sacar proveito destas circunstancias, como elementos distintivos que axuden ó recoñecemento e valoración do seu traballo. Quizais o caso máis próximo e coñecido o teñamos en Salvador Dalí, que ata os seus últimos días realizou unha consciente interpretación do propio mito que el mesmo construíra.

1 R. Wittkower e M., *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1988.

2 O. Kurz e E. Kris, *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid, 1982.

3 O. Kurz e E. Kris, *op. cit.* p. 9 e ss.



Salvador Dalí.

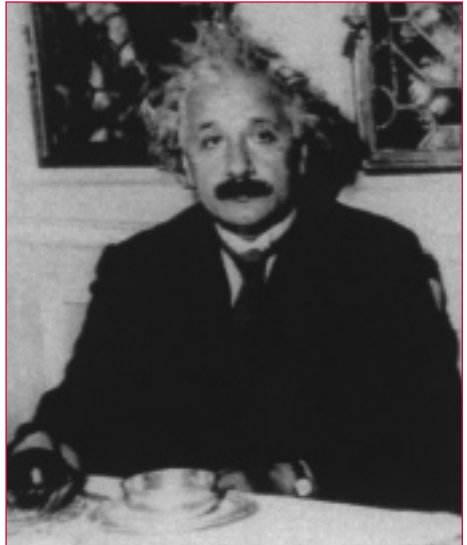
Pola contra, os adxectivos que máis se aproximan á definición tamén estereotipada do científico ou investigador parecen relacionarse con termos como metódico, especulativo, aséptico, obxectivo, neutro... aínda que ben é certo que se pode unir da definición anterior a obsesión polo traballo e a difícil convivencia. Thuiller explica:

Pero sigue funcionando la misma mitología de la Mirada Objetiva: el investigador es un ser ideal que radiografía, por decirlo así, la Naturaleza en un estado total de neutralidad. Se entiende demasiado bien que esta "imagen de la ciencia" tenga tanto éxito en una sociedad científico-tecnológica-industrial⁴.

O modelo tecnolóxico goza de maior autoridade social e por iso resulta común velo aplicado no estudio de

moitas cuestións artísticas, defendendo así unha aproximación científica á arte aínda que de difícil adecuación: ¿como medi-la calidade plástica con valores tanxibles? Quizais os estudos xeométricos sobre composicións sexan os que máis transcendencia tiveron, servíndose das tramas ou trazados reguladores como elementos constructivos das obras.

Podemos concluír que, en aparencia, esta visión bipolar do coñecemento pode ser válida a grandes liñas, tanto se nos referimos á Arte en xeral ou ó Debuxo en particular, pero quedan simplificados precisamente moitos matices que supoñen en definitiva o coñecemento real das disciplinas.



Einstein.

4 P. Thuiller, *De Arquímedes a Einstein*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 22.



Esquema compositivo dunha obra de Dürero, realizado por Elisa Maillard en *Les Cahiers du Nombre D'or*, 1960.

Posturas máis integradoras defendidas por estudos⁵ coma os de Pedoe, Ivins, Wittkower, Marcolli ou Baxandall son moito máis acertadas, nas que en xeral os conceptos de arte ou artista se entenden conectados e dependentes do contexto cultural, social, científico, relixioso... e presentan con maior naturalidade esta integración Arte-Ciencia.

Por exemplo, Baxandall explica que a dificultade para entender certos

aspectos da cultura renacentista se dá cando se avalían cuestións históricas desde unha óptica contemporánea; o normal era que un artista do Renacemento, como Piero della Francesca ou Leonardo, empregase os seus coñecementos matemáticos de proporcións tanto para os seus cadros, para o estudo da figura humana ou a Perspectiva, como para a Música ou os negocios, e que isto fose valorado positivamente polos seus contemporáneos:

Así, por medio de la práctica diaria la gente del siglo XV se hizo diestra en reducir las más diversas clases de información a una fórmula de proporción geométrica: A es a B como C es a D. Para nuestro propósito, lo importante es la identidad de competencia que suponían los problemas de la sociedad mercantil o del cambio de moneda con los de hacer y mirar cuadros. Piero della Francesca tenía la misma preparación para los tratos comerciales que para el sutil juego de los intervalos en sus cuadros [...].⁶

Poden entenderse mellor afirmacións tan coñecidas como a de Leonardo da Vinci parafraseando a Academia Platónica: “No lea mis principios quien no sea matemático”⁷ ou a de Dürero: “[...] aquel que apoya su obra en una demostración geométrica y muestra una verdad bien fundada, todo el mundo debe creerlo”⁸.

5 D. Pedoe, *La geometría en el arte*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979; W. Ivins, *Art & Geometry: a study in space intuitions*, New York, Ed. Dover Publications, 1946; A. Marcolli, *Teoría del campo. Curso de educación visual*, Madrid, Xarait, 1978.

6 M. Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978, p. 124.

7 L. da Vinci, *Tratado de la pintura*, Madrid, Ed. Nacional, 1983.

8 Cit. en J. Peiffer, *Alberto Dürero. De la medida*, Madrid, Akal, 2000.



Escala harmónica de Franchino Gafurio en *Theorica Musica*, Nápoles, 1480.

3. OS CÓDIGOS DO DEBUXO: DEBUXO LIBRE E DEBUXO CODIFICADO

Así púes, ¿qué es el Dibujo técnico? En su nivel más elemental, es efectuar un trazo sobre un papel en blanco como intención previa de una acción futura. Se trata de un acto semimágico que señala el paso del arte a la ciencia⁹.

O nacemento da Plástica é narrado polo historiador Plinio¹⁰ cunha lenda romántica na que a filla do oleiro

Butades debuxou sobre unha parede o contorno da sombra do seu amado para manter vivo o seu recordo. Esta historia que perdurará durante séculos introduce varios conceptos elementais e propios da representación: por un lado, a liña, e, por outro, a proxección dun modelo sobre unha superficie bidimensional. Subxace a idea de que o Debuxo, a través da liña, é un elemento suficientemente potente como para poder conter e transmitir unha información completa e obxectiva, sobre todo se ese trazo, ademais, se corresponde



Bartolomé E. Murillo, detalle de *El origen de la pintura* (c. 1660-65), onde se narra a lenda de Plinio. Museo Nacional de Arte de Bucarest.

⁹ A. Moles, "Pensar en línea o pensar en superficie", en J. Costa, *Imagen didáctica*, Barcelona, Ceac, 1991.

¹⁰ Plinio, "Historia Natural", en *Textos para la Historia del arte*, Madrid, Visor, 1987, p. 78.

directamente ou a través dalgún recurso gráfico co modelo real (tal sería o caso da sombra proxectada sobre un plano).

Os modelos representativos ós que estamos habituados recollen un amplo espectro de imaxes, nas que se poden apreciar distintos recursos creativos, métodos, procedementos... Desde a imaxe máis figurativa ata o esquema simbólico dun mapa, un observador pode interpretar innumerables códigos para os que necesita unha aprendizaxe previa.

No Debuxo, o recurso gráfico máis empregado é a liña, aínda que chegar a unha representación determinada implique accións complexas: procesos de abstracción, síntese, correspondencia formal, exactitude..., sobre todo se esta imaxe se fabrica cuns fins concretos.

Cando o Debuxo é empregado para transmitir unha información, detallar cómo é unha forma, describir un proceso ou acción, establecer percorridos... referímonos a unha imaxe pensada para a comunicación, unha imaxe didáctica, codificada. Para isto é necesario un código. Canto máis específica sexa a función, máis evolucionado tamén estará o código.

A presenza e perfeccionamento destas imaxes codificadas e a creación dos seus códigos competen desde a Antigüidade a múltiples facetas da actividade humana: arte e arquitectura, deseño, ciencias e enxeñerías, oficios..., tendendo progresivamente a facerse



Nicolás Oresme, representación gráfica do movemento do *Tractatus de Latitudine Formarum*, Padua, 1486.

cada vez máis universais e cumprindo funcións concretas:

- Debuxo na creación, presente na ideación, concreción dunha idea. Nas primeiras fases do traballo materialízase como bocexos, esbozos..., segundo códigos persoais.
- Debuxo como previsión gráfica, que permite a visualización previa á materialización, onde xa é necesaria unha codificación.
- Debuxo como sistema codificado, transmisor de información e ferramenta para a resolución de problemas.

Na actualidade, é común establecer unha distinción entre o que podemos denomina-lo Debuxo libre ou artístico e o Debuxo codificado (máis coñecido por unha variada terminoloxía: Debuxo técnico, lineal, xeométrico, Xeometría descritiva...).

Neste punto, existe certa conformidade en determinar que o principal elemento diferenciador entre ambos se atopa na súa finalidade: cando o debuxo serve para transmitir unha información de xeito inequívoco, responde a un fin eminentemente práctico e está estruturado mediante códigos prefixados... falamos de Debuxo codificado, xeométrico, lineal, técnico... E, polo tanto, poderíamos diferenciarlo daquel no que técnicas, procesos e interpretación non se atopan suxeitos a normas preestablecidas e a transmisión de contidos non está fixada por un código específico: o Debuxo artístico ou libre.

Por isto, dentro dunha mesma disciplina, coexisten dúas aproximacións cara ós mundos da Ciencia e da Arte. Esta evidencia, vista polos artistas-científicos, foi un tema clave, longamente tratado na literatura específica (textos, manuais, memorias, actas de academias...), onde a defensa de argumentos nun ou outro sentido aínda permanece aberta¹¹. Hoxe en día, ó igual que hai centurias, no ensino séguese cuestionando a presenza de contidos máis vinculados coa Xeometría (Debuxo Técnico, Xeometría Descritiva, Perspectiva...) nun currículo artístico ou viceversa. Polo que, comentarios coma o de Durero de 1525,

non resultan en absoluto desfasados, sobre todo se os comparamos cos de especialistas contemporáneos na materia, coma os profesores Cabezas Gelabert ou Navarro Zuvillaga cando se refiren ó caso concreto da Perspectiva.

Explica Durero:

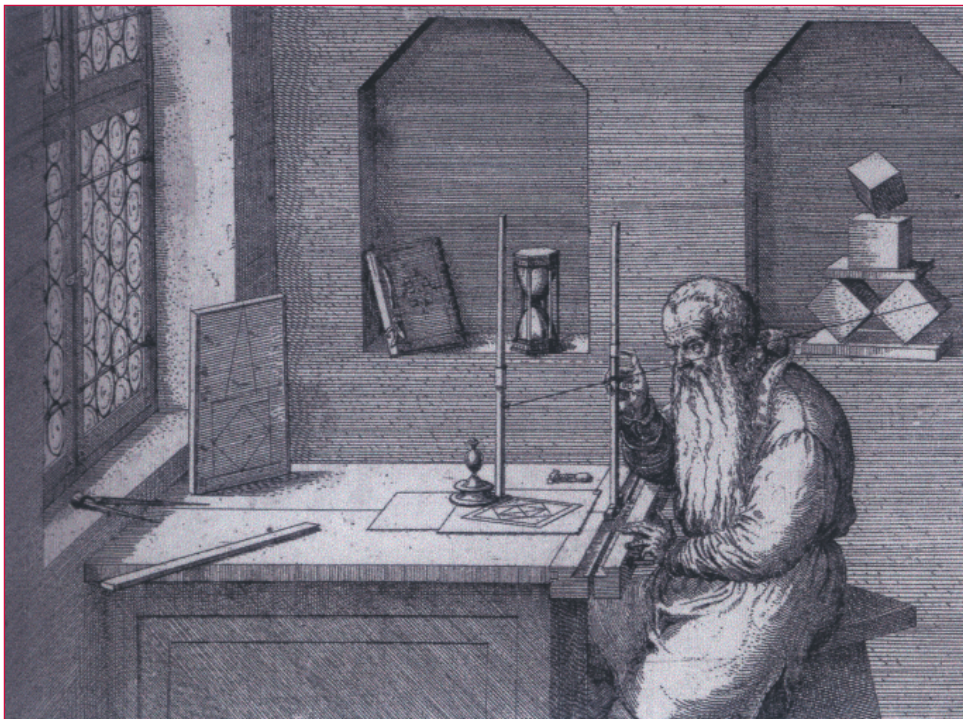
El sano juicio aborrece una pintura realizada sin ningún conocimiento técnico, aunque sea con mucho cuidado y diligencia. Ahora, la única razón por la cual los pintores de este tipo no son conscientes de su propio error se debe a que desconocen la geometría, sin la cual nadie podría ser o devenir un gran artista, pero la culpa de esto la tienen sus maestros, quienes asimismo ignoran este arte [...]¹².

Dado este carácter transdisciplinar de la perspectiva, ha sido evitada como un escollo difícil por casi todos los implicados en las cuestiones que plantea, los artistas la han considerado generalmente como una materia críptica y complicada, desproporcionada en relación a las necesidades prácticas inmediatas que surgen en el trabajo cotidiano de taller. Los matemáticos, por su parte, han menospreciado la perspectiva "artística" al considerarla fruto de un diletantismo superficial y poco riguroso de los artistas, no merecedora de la atención de los científicos puros. Los historiadores y críticos del arte se han sentido desalentados por su aparente dificultad matemática¹³.

11 Ver a este respecto L. Cabezas Gelabert, "Arte e xeometría. Os textos de ensinanza", *Revista Galega do Ensino*, 34, 2002, pp. 49-75.

12 A. Durero, *Instrucción para la medida con el compás y la regla de líneas, planos y todo tipo de cuerpos*, 1525.

13 L. Cabezas Gelabert, *Tratadistas y tratados españoles de perspectiva desde sus orígenes hasta la Geometría Descriptiva de Gaspard Monge, 1526-1803*, Barcelona, Centre Publicacions Universitat Barcelona, 1985, p. 2.



Jost Amman, retrato de Wentzel Jamnitzer co seu instrumento perspectivo, 1568.

En el arte hay quien utiliza el siguiente “razonamiento”: después de Picasso a un artista no le es necesario el conocimiento de la Perspectiva. Esto, que puede ser cierto en el caso concreto de la práctica de aquellos artistas que no usen de la representación figurativa o realista, en el ámbito de la formación y de la enseñanza se convierte en una coartada. Coartada para no formarse y para no aprender; o para no formar y no enseñar, según que lo diga un alumno o un profesor¹⁴.

4. A CONSIDERACIÓN DO DEBUXO COMO CIENCIA

Como xa se mencionou, mereceu maior atención o estudio histórico das relacións entre a Arte e a Ciencia, que a análise da situación actual. Isto é debido en gran medida á solidez e cantidade de contribucións que historicamente foron evidenciando esta simbiose,

¹⁴ J. Navarro Zuvillaga, *Ampliación de los sistemas de representación técnicos y gráficos: optativas*, Madrid, Secretaría de Estado de Educación, Madrid, 1993.

onde a problemática de establecer unha fronteira nítida entre ambos mundos está practicamente fóra de lugar. Os modelos de coñecemento estiveron moi vinculados ó contexto social e a especialización, á que aludimos anteriormente, non comeza a xestarse ata os inicios do mundo moderno.

Nesta evolución xeral do saber, a Xeometría, aínda que con funcións distintas ás que hoxe coñecemos, foi a disciplina que en maior medida favoreceu esta integración. Atopamos aquí máis interesante deternos de modo puntual en determinados aspectos concretos que en realizar un percorrido histórico, que nos desbordaría pola súa magnitude.

4.1. A LOXIA E O TALLER. A UNIVERSIDADE E A ACADEMIA

O estreito vínculo Arte-Ciencia que subxace na Xeometría foi modificándose en función de demandas sociais, tecnolóxicas, de pensamento, teolóxicas... A primeira clasificación do coñecemento, aínda que ten a súa orixe séculos atrás, queda institucionalizada cara ó século X co nacemento das primeiras universidades europeas, favorecidas polas traducións provenientes de Toledo que recuperaban unha heranza cultural de gran valor.

Dúas vías de estudo, a *via rationis* e a *via experimenti*, sentaban as bases dos dous principais métodos de acceso ó coñecemento: a través da razón ou da experimentación. Contando ademais cunha limitación importante que ata a data supuxera un obstáculo para calquera avance: o dogma. Fe e razón,



Miniatura medieval que representa a Arquímedes no seu escritorio.

aparecen como opostos, ata que comezou a impoñerse unha corrente racionalista que favoreceu o acceso definitivo ó nacemento da ciencia moderna.

Nesta clasificación primaria, exclúense aqueles saberes orientados especificamente ós oficios ou traballos relegados ós gremios de artesáns por considerar que non precisaban de coñecementos teóricos. Os piares do saber conformábanos as sete *Artes Liberales* (artes non encamiñadas á práctica profesional) divididas no *Trivium* (Gramática, Retórica e Dialéctica) e o *Quadrivium* (Aritmética, Xeometría, Astronomía e Música). Polo

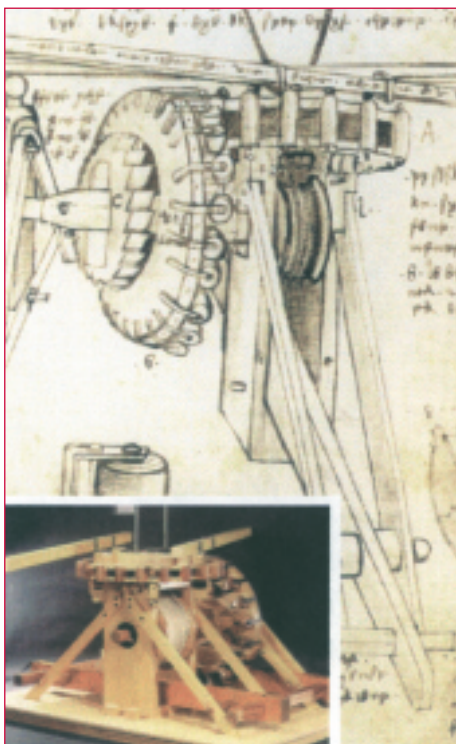


Representación da Aritmética en *Margarita Philosophica*, 1503. Alúdese ós dous sistemas de contabilidade vixentes.

tanto, a Xeometría e outras materias afíns gozaban de maior consideración, e o que coñecemos hoxe como Artes Visuais ou Plásticas (Debuxo, Escultura e Pintura) eran ensinadas en Loxias e talleres polos mestres¹⁵. Podemos diferenciar polo tanto o estudo da Xeometría desde dous aspectos: o teórico, especulativo, e o aplicado, empírico.

O nivel de coñecementos de Xeometría aplicada (*Geometría Fabrorum*, a xeometría para os oficios) permitía realiza-lo alzado dos planos, seccións, perfís... tanto para maquinarias

como para arquitecturas complexas. De feito, xa aparece cara ó século XI a denominación de enxeñeiro (*ingeniator*¹⁶) e, xunto ás traducións árabes, os primeiros tratados de relevancia sobre o estudo xeométrico da forma, como o *Livre de portraiture* de Villard de Honnecourt¹⁷ (activo ó redor de 1230-40) en Francia e o escrito polo italiano



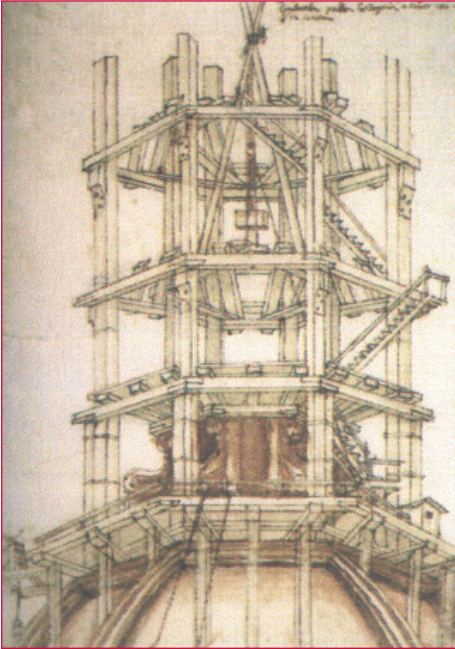
Maqueta e debuxo dunha grúa de carga lixeira, utilizada na construción da Catedral de Florencia entre 1420 e 1436.

15 N. Coldstream, *Artisanos medievales. Constructores y escultores*, Madrid, Akal, 1998, p. 13.

16 P. Thuiller, *op. cit.*, p. 111.

17 Villard de Honnecourt, *Cuaderno*, Madrid, Akal, 1986.

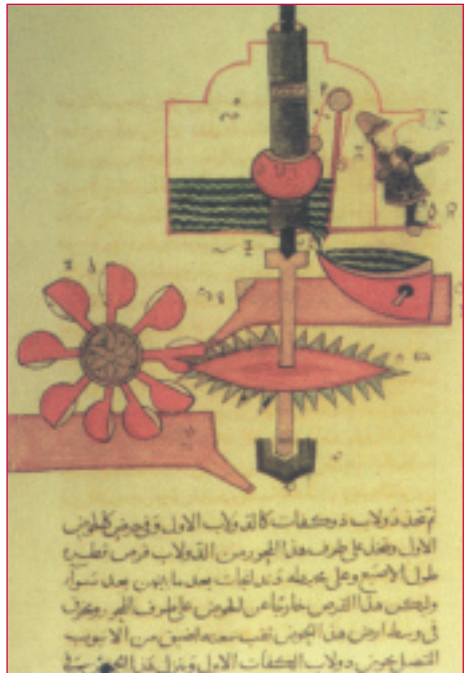
Cennino Cennini¹⁸ a finais do século XIV con recomendacións elementais sobre Debuxo.



Debuxo anónimo, de 1601, da estada utilizada para a reparación da cúpula da Catedral de Florencia, construída por Brunelleschi.

El Dibujo es mostrado entonces en su relación con el proceso de realización del arquitecto: se convierte en una de las bases necesarias para la estructura de los edificios, así como para la integración de las figuras humanas esculpidas. Paralelamente, por estar fundado en la Geometría, el Dibujo va a ser considerado como una ciencia¹⁹.

Dentro das traducións árabes, non xa de textos clásicos, merecen especial atención os manuscritos do inventor Badi'al-Zamann (1150-1220) pola data temperá, polo grao de innovación e calidade das representacións e pola complexidade dos mecanismos: construción de reloxos, fontes, muíños de auga e vento con eixe vertical... Onde aparecen con claridade os antecedentes dun debuxo codificado: uso



Badi'al-Zamman (1150-1220), construtor de maquinarias complexas (reloxos de auga, muíños...), mostra o proceso de fabricación do viño.

18 Cennino Cennini, *El tratado del arte*, Madrid, Akal, p. 19.

19 J. Leymarie, G. Monnier e B. Rose, *El Dibujo. Historia de un arte*, Barcelona, Skira, 1979.

de proxeccións simultáneas, seccións transparentes, anotacións complementarias... aínda que con manifestos erros na representación perspectiva, por carcer daquela dun sistema estruturado de representación.

Faremos breve mención ó altísimo nivel que adquiriu a cultura árabe na aplicación da Xeometría á arte, non só en aspectos ornamentais, constructivos ou da vida cotiá, senón tamén en cuestións puramente especulativas. Crearon e perfeccionaron ademais unha gran variedade de instrumentos de medida e trazado, coma os astrolabios ou os xogos de escuadras.

Moito máis coñecidos, e tres séculos posteriores, son os debuxos de mestres do Renacemento como Leonardo da Vinci (1452-1519), Brunelleschi (1337-1447) ou Francesco de Giorgio (1439-1501), que constitúen un salto cualitativo importante non só en contido senón tamén na aplicación do coñecemento científico-técnico a través do Debuxo. O artista é ó mesmo tempo técnico, arquitecto, enxeñeiro e, tamén agora, escritor. Nestes debuxos esquemáticos xa se evidencia unha sistematización representativa onde a Perspectiva proporciona un marco de referencia obxectivo ó propoñer un espacio de calidades xeométricas homoxéneas.

Os estudos da forma, proporción e representación son comúns para artistas, xeómetras e técnicos, cando comezou a impoñerse de xeito definitivo a *via experimenti* e a abstracción

científica. No Renacemento, tamén a Xeometría mostra dúas facetas cada vez máis especializadas: a Xeometría do número e da medida.

A primeira traballa coa cifra e o cálculo. É máis útil para a economía e a contabilidade e dará orixe á Aritmética como ciencia do número, coñecida hoxe como Álgebra. A segunda, especialmente orientada ó estudio da forma, as súas relacións, a representación..., vinculada co Debuxo e coa acepción moderna de Xeometría como ciencia das formas e relacións espaciais. Para o artista, enxeñeiro, arquitecto e, en xeral, para a práctica profesional dos oficios, ten preferencia o traballo con relacións métricas antes cá súa equivalencia numérica. De aí que



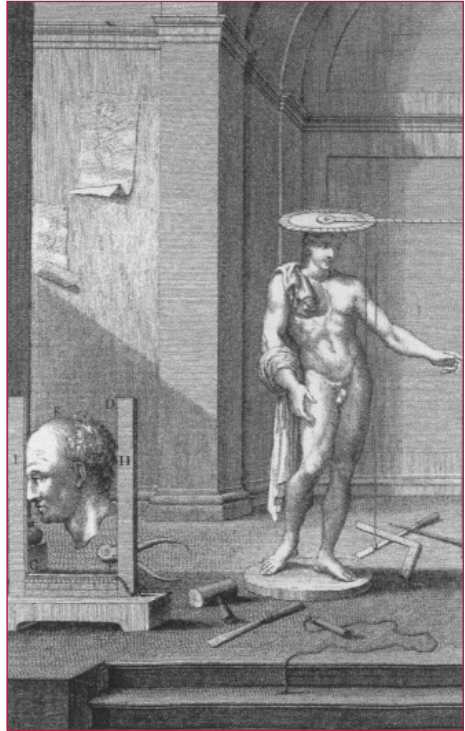
Representación da Xeometría en *Margarita Philosophica*, 1503.

as máis importantes teorías da proporción e métodos de taller se xeren establecendo relacións formais entre elementos dun sistema. Cando ademais non existía aínda un sistema métrico unificado e o cálculo non avanzara o suficiente como para resolver alxebricamente problemas gráficos complexos.

A Perspectiva supón o exemplo máis importante que confirma definitivamente a integración Arte-Ciencia, xa que desde a práctica artística se conformaron novas vías de coñecemento, que serían exploradas e confirmadas séculos despois abrindo paso á Xeometría proyectiva e indirectamente ás Xeometrías non euclidianas.

Xunto a unha nova consideración social do artista, aparecen tamén os primeiros centros educativos especializados nas ensinanzas artísticas: as Academias. A primeira foi fundada en Florencia en 1563 por Cosme de Médicis, *La Accademia del Disegno*, organizada por Giorgio Vasari e onde figuraban como materias básicas a Anatomía e a Xeometría. A esta seguírona outras en Italia e posteriormente no resto de Europa, que terán a súa hexemonía entre os séculos XVII ó XIX.

Co paso do tempo, xorden enfrontamentos sobre a adecuación dos programas de ensinanza e maniféstanse dúas opinións contrapostas practicamente en tódalas academias europeas desde fins do século XVI: o conflito de preservación das regras tradicionais fronte á creatividade



Ilustración, dunha edición de 1782, do tratado de Leon Battista Alberti *Della architettura, della pittura e della statua*.

espontánea. Subxace un claro rexeitamento das regras matemáticas imperantes desde o Renacemento como base da produción artística. Non resultan infrecuentes alegacións contra a obxectividade científica da arte e, sobre todo, contra a perspectiva como materialización desta integración:

Afirmo —y sé que es cierto— que los principios del arte de la pintura no se derivan de las ciencias matemáticas; de hecho ni siquiera las precisa como referencia para poder

aprender regras y procedimientos, ni tampoco necesita estar capacitado para discutirlos como modo de especulación [...]»²⁰.

Entre os temas de estudio, tratábanse a composición, anatomía, proporcións, perspectiva, representación do movemento, expresión... Perspectiva e anatomía non só eran unha parte importante destes programas senón tamén un símbolo da integración arte-ciencia, polo que foron duramente atacadas e nalgunhas academias, coma a *Academie Royale de Peinture et Sculpture* de París, protagonizaron acendidos debates durante o século XVII, personalizados en figuras da talla de Le Brun (director da academia e defensor do clasicismo) fronte a outros académicos como Abraham Bosse (profesor de Perspectiva).

O eco destes debates chega ás academias españolas, que contan con opinións coma a de Goya, na que se critica abertamente a rixidez das ensinanzas:

No hay reglas en la pintura y la opresión y obligación de hacer estudios y seguir todos los alumnos por un mismo camino es de hecho un obstáculo [...]»²¹.

4.2. O DEBUXO E A TRANSICIÓN Á MODERNIDADE

Por outra parte, o Debuxo aplicado á construción e a enxeñaría seguiu estudiándose ata mediados do século XVIII en escolas corporativas,



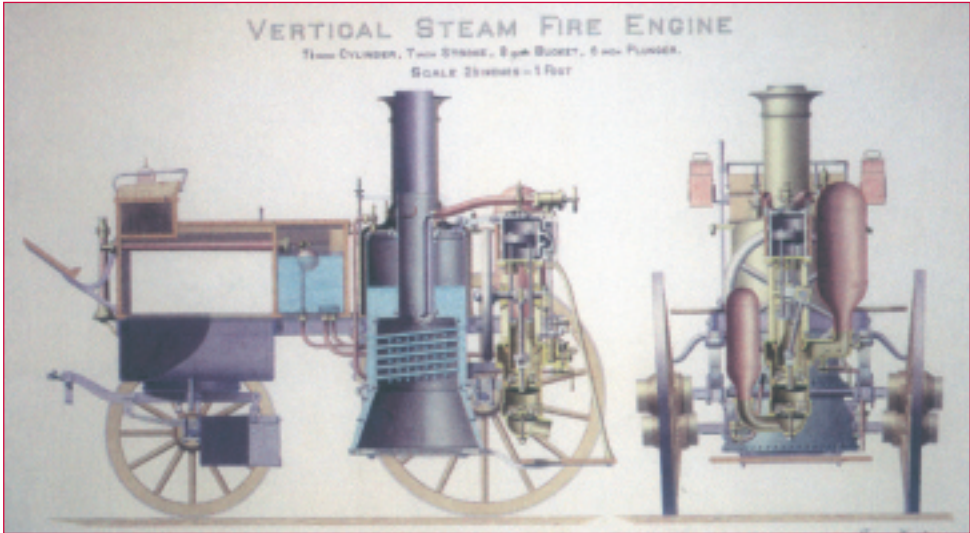
Ilustración do *Tratado sobre as expresións*, de Le Brun, director da Academia francesa,

principalmente militares, que recollían coñecementos técnicos empiricamente demostrados, aínda que ata a aparición da *Geometría Descritiva* de Gaspard Monge en 1799 non foron sistematizados e formaron parte das novas Escolas Politécnicas.

Como consecuencia dos cambios sociais, a Revolución Industrial trouxo consigo a necesidade de establecer códigos gráficos que puidesen servir para transmitir informacións complexas. A perspectiva comezou a ser substituída polo sistema diédrico, que eliminaba as

20 F. Zuccari, *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, Florencia, Ed. Heikamp, 1961, pp. 27. Cit. en M. Barash, *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

21 Informe de Goya de 1792 sobre a ensinanza das Belas Artes, cit. por A. Pérez Sánchez, *Historia del Dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 70.



Sección vertical dunha máquina. Ilustración do século XIX.

deformacións propias desta e ademais posibilitaba a resolución de problemas mediante o Debuxo (previsión gráfica), sen necesidade de construír modelos tridimensionais previos á execución, evitando gran cantidade de gastos e perdas de tempo.

É evidente que o Debuxo consolidará nos séculos posteriores dúas traxectorias cada vez máis especializadas, polarizadas entre a arte e a ciencia, respondendo a fins concretos que en moitos casos son entendidos como indicadores do avance das nacións pola súa utilidade social:

A partir de 1880, se produce un auténtico entusiasmo por el Dibujo técnico, que se considera como un factor de emancipación del pueblo y

como una de las condiciones de industrialización [...]. Para responder a la demanda, y a la necesidad, se abren escuelas de Dibujo en las que los jóvenes aprendices se agolpan en gran número para seguir los cursos²².

Afortunadamente, en España contouse cunha traducción moi temperá da obra de Monge en 1803, realizada por Betancourt e Molina (1758-1824), que se daría a coñecer na nova Escola de Camiños e, aínda que os avatares políticos minguaron a súa influencia, uníronse tamén importantes contribucións posteriores coma as de Torroja e Caballé durante o último cuarto do século XIX.

22 Y. Deforge, “Historia de la comunicación gráfica y diseño técnico”, en J. Costa, *op. cit.*

Significativos son tamén os plans de estudos das Escolas de Maxisterio españolas e Escolas de Artes e Oficios, nos que aparece distinguido claramente o “Debuxo do natural” do “Debuxo científico, lineal ou xeométrico” e onde, curiosamente, se entende que a formación da muller require programas pedagóxicos distintos. A profesora Gallardo Otero²³ refire varios tratados de autores españois desde mediados do século XIX, dedicados á formación das mestras, onde aparecen contidos de:

[...] dibujo gráfico como de dibujo a pulso. Intenta [o autor Prudencio Solís de Miguel] que le sea más fácil a las alumnas la ejecución de otros dibujos de más trabajo [...] según su gusto y aptitudes sobre las múltiples aplicaciones del dibujo lineal y especialmente el dibujo de flores, hojas, frutas, paisajes, que es lo que de ordinario tiene más uso en sus labores, junto a la confección de prendas de vestir.

5. VOLVENDO Ó PRINCIPIO, CONSIDERACIÓN FINAIS

Facendo unha gran paréntese no século XX, que se pode emprazar a un estudio máis específico, e retomando a formulación inicial deste traballo, evidénciase de xeito xeral unha desconexión forzada e artificial que tende a estrema-las diferencias entre o científico e o artístico. Ó extremo de que se

chega a enfocar como excluíntes, ou enfrontadas no mellor dos casos, visións científico-técnicas coas eminentemente humanísticas, como expón Abraham Moles²⁴ referíndose ó caso específico do Debuxo técnico:

Se ha querido ver un desprecio recíproco entre los mundos del Arte y de la Ciencia [...]. Porque el ideal del Dibujo técnico no se situaba en “la expresión de una visión del mundo a través de una sensibilidad”, sino en la exactitud funcional, en la voluntad de transmitir y de comunicar a cualquiera, siempre que tuviera un mínimo de conocimientos [...].

apreciación que, con matices, comparthen moitos especialistas actuais sobre a materia.

O modelo ideal de coñecemento imperante na actualidade é o científico antes có humanístico, froito dunha cultura tecnolóxica. A consecuencia máis inmediata pódese constatar nos vixentes modelos de ensinanza, onde a presenza da arte queda relegada a unha elección que a exclúe e desvincula de áreas moi próximas e de difícil conexión co resto do coñecemento, e incluso establece importantes diferencias en programas e contidos.

Así, no actual currículo de Bacharelato, e as ensinanzas así o reflicten, as Artes Plásticas quedan practicamente illadas e resulta moi difícil a súa conexión con outras materias. Por citar un exemplo concreto, as materias do

²³ F. Gallardo, *El cuadrado en los métodos de enseñanza del dibujo (1848-1936)*, Madrid, Ed. Univ. Complutense de Madrid, 1989, pp. 133-8.

²⁴ A. Moles, *op. cit.*

actual Bacharelato vinculadas ó Debuxo, aparecen con orientacións e programas ben diferenciados. E, paradoxalmente, ata dentro de dous cursos académicos²⁵, a materia de Debuxo Técnico II non formará parte do currículo do Bacharelato Artístico, corrixindo parcialmente aspectos como a ausencia significativa desta materia para os alumnos que accedían ás facultades de Belas Artes.

E aínda que situacións semellantes ás historicamente mencionadas,

como o caso da Perspectiva, que no seu momento abriu novas vías á Ciencia desde a Arte, parecen hoxe imposibles de repetir, consideramos que pode ser proveitosa calquera proposta que tenda á integración, e boa mostra diso témola no uso das novas tecnoloxías, nas que o manexo das ferramentas propias, antes que substituí-lo coñecemento do concepto, pódese presentar como plataforma para a apertura de novas posibilidades e modos de funcionamento.

25 Segundo o Real Decreto 3474/2000 de 29 de decembro (BOE, 16 xaneiro de 2001), polo que se implantará para o segundo ano no curso académico 2003-2004.



Inmaculada LÓPEZ VÍLCHEZ, "O Debuxo: entre a Arte e a Ciencia", *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 93-112.

Resumo: A frutuosa integración que durante séculos mantiveron os mundos da Arte e da Ciencia atravesada na actualidade un deterioro que tende a afastar e ás veces enfrontar ámbolos dous presupostos coma excluíntes. Esta división do coñecemento entre ciencia-humanidades ten o seu reflexo a menor escala na área do Debuxo (artístico e técnico), como consecuencia dunha especialización quizais excesiva. Os modelos de ensinanza servirán de referente para amosa-la evolución do coñecemento, os seus fins e a importancia que o contexto histórico ten neste debate a través da Xeometría e do Debuxo codificado.

Palabras chave: Arte e Ciencia. Xeometría. Debuxo. Ensinanza do Debuxo.

Resumen: La frutuosa integración que durante siglos han mantenido los mundos del Arte y de la Ciencia atraviesa en la actualidad un deterioro que tiende a alejar y a veces enfrontar ambos planteamientos como excluyentes. Esta división del conocimiento entre ciencia-humanidades tiene su reflejo a menor escala en el área del Dibujo (artístico y técnico), como consecuencia de una especialización quizás excesiva. Los modelos de enseñanza servirán de referente para mostrar la evolución del conocimiento, sus fines y la importancia que el contexto histórico tiene en este debate a través de la Geometría y del Dibujo codificado.

Palabras clave: Arte y Ciencia. Geometría. Dibujo. Enseñanza del Dibujo.

Summary: The beneficial integration that during centuries the worlds of Art and Science have maintained goes at present through a deterioration that tends to move away and even to confront both approaches as if they were mutually exclusive. This division of knowledge between Science and Humanities has its reflection, on a smaller scale, in the area of drawing (artistic and technical), as a result of a perhaps excessive specialization. The education models will work as a referent to show the evolution of knowledge, its aims and the importance that the historical context has in this debate through geometry and codified drawing.

Key-words: Art and Science. Geometry. Drawing. Teaching of drawing.

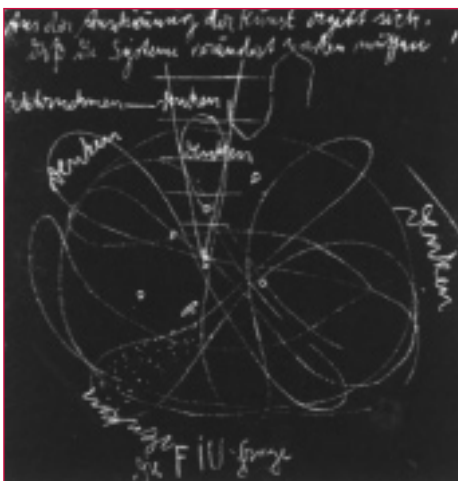
— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 13-06-2002.



PEQUENA ELUCIDACIÓN SOBRE O PROXECTAR

Antonio Rabazas*
 Universidad Complutense
 de Madrid

Non menos entendemento e máis alma,
 senón máis entendemento no ámbito da alma
 R. Musil



Joseph Beuys, *Action Third Way III*, 1978.

A reflexión sobre as contribucións realizadas noutros campos do saber demostrou ser fecunda no ámbito artístico. Esta apertura intelectual responde á heurística xerada ó se enfrontar ó que Leibniz denominaba *ars invenendi*, ou arte de descubrir, e, en xeral, proporcionou un sistema de formulación de problemas non triviais fronte ós que xorden da endogamia, o localismo ou o illamento na propia disciplina.

A investigación neste terreo conduce a un cuestionamento dos métodos, á invención de novos instrumentos e ó perfeccionamento das técnicas polas que alguén ten necesidade de realizar unha representación visual¹.

* Profesor Asociado do Departamento de Debuxo I.

¹ O uso dado neste apuntamento ó termo representación transcende as imaxes artísticas e afecta ós tipos de representación visual técnica ou científica. Máis ca unha imaxe pechada e rematada, a representación permite segui-lo rastro da súa produción, do seu facer e uni-lo acto do debuxante co representado e a súa forma de representalo. Esta posición mantena S. Alpers, no seu traballo *El Arte de describir, el arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Blume, 1987.

Nas seguintes liñas, trataremos de certo espacio conceptual previo e necesario, común a moitas disciplinas técnicas e artísticas, que posibilita a emerxencia de representacións virtuais da realidade no futuro. A este espacio conceptual denominarémolo “proyecto”.

CONTEXTO DISCIPLINARIO

A primeira cuestión será dilucidar en qué consiste unha disciplina e cáles son as relacións que pode haber entre diversas disciplinas, coa intención de evitar algunhas confusións xa que no campo artístico son constantes os transvases entre debuxo, pintura, escultura, deseño, arquitectura, fotografía, cine, música, teatro, danza, poesía, literatura...

Non hai que confundi-la necesidade dunha visión conectiva global coa ausencia total de límites das propias disciplinas, posto que se pode caer facilmente nun relativismo intelectual onde “todo é o mesmo”. Comezaremos por situar as relacións entre disciplinas no marco máis amplo do coñecemento.

Para Edgar Morin² (en adiante EM):

la disciplina es una categoría organizadora en el seno del conocimiento científico *y artístico*³; instituye en él

la división y la especialización del trabajo y responde a la diversidad de los dominios que recubren las ciencias *y las artes*. Aunque está englobada en un conjunto científico *o artístico*, tiende a la autonomía, por la delimitación de sus fronteras, el lenguaje que establece, las técnicas que se ve en el caso de elaborar o utilizar eventualmente por las teorías que le son propias.

O concepto de disciplina aparece no século XIX nas universidades modernas e a súa institucionalización e desenvolvemento pleno prodúcese no século XX coa consolidación da investigación científica. O coñecemento dun campo do saber pode provir dun marco particular ou interno producido por reflexións desde a propia disciplina e un marco externo que a relaciona con outros ámbitos do coñecemento xeral, como poden se-la Historia das Ciencias e as Artes ou a Historia da Sociedade.

Para EM, a especialización é un principio disciplinario básico que permite, por medio da redución a un só dominio de competencia, descubrir, extraer e construír obxectos de estudio non triviais para a comunidade disciplinaria. Estando perfectamente demostrada a fecundidade que esta posición supuxo para o avance científico, o exceso de especialización representa algúns problemas, como por exemplo, a autosuficiencia no obxecto de estudio e a falta de conexións con outros

2 E. Morin, “Inter-Poli-Trans-disciplinariedad, Anexo 2”, en *La mente bien ordenada*, Barcelona, Seix Barral, 2000, pp. 147-159.

3 Anque Morin se refire só ó contexto científico, cremos que esta visión é perfectamente extensible ó ámbito artístico.

campos do saber; o illamento producido polas propias linguaxes, conceptos e formas disciplinarias e a idea de propiedade que se traduce nunha posición defensiva ante incursións alleas na propia parcela do coñecemento por parte de especialistas doutras materias e, por suposto, ante os non especialistas.

Sobre estas cuestións, EM apunta outro enfoque para resolve-lo dilema de cómo investigar a fondo dentro dunha disciplina e á vez estar atento ou incorporar datos e estruturas de coñecemento doutras. Baséase nunha visión extra-disciplinaria.

No fondo, esta proposta non constitúe ningunha novidade xa que a visión extradisciplinaria está xa presente, por exemplo, nas migracións de conceptos que tiveron lugar entre a Retórica e a Arte, na *Ut pictura poiesis* de Plotino, dentro dos círculos neoplatónicos no Renacemento, ou nos transvases de estruturas conceptuais producidos entre as Matemáticas, a Xeometría e o Debuxo para a sistematización da visión que supuxo a

formalización da *perspectiva artificial* de Brunelleschi e Piero della Francesca, dando lugar posteriormente a áreas específicas como a Xeometría descritiva, a Xeometría proxectiva e o Debuxo técnico⁴.

Outras migracións extradisciplinarias teñen que ver coa incorporación, readaptación e aproveitamento de descubrimentos realizados no campo da técnica e a tecnoloxía. É coñecido o uso feito polos artistas, desde o Renacemento, de todo tipo de axudas ópticas⁵ que van desde a cámara escura, a cámara lúcida, os telescopios e os microscopios á fotografía, o cine e a imaxe de síntese dixital dos nosos días, dando lugar a campos de especialización propios dentro da disciplina do Debuxo, que van desde a Cartografía á Infografía dixital.

Un exemplo máis contemporáneo é o transvase operado entre a noción laxa de información e o seu sentido preciso dentro da teoría matemática da información⁶. O concepto científico encontra un nicho nas teorías semióticas

4 Un experto neste campo é Lino Cabezas Gelabert. Para ampliar con rigor esta sucinta afirmación, véxanse os seus textos: "La revolución del arte del dibujo", en J. J. Gómez Molina (coord.), *El dibujo: Belleza, Razón, Orden y Artificio*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 101-118. A relación do home coa medida é analizada por L. Cabezas en "El andamiaje de la representación", en J. J. Gómez Molina (coord.), *Las Lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 217-339.

5 Recomendo o traballo "Las Máquinas de dibujo. El mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación". L. Cabezas reflexiona sobre estas relacións nunha enciclopédica e rigorosa visión de inminente publicación en Cátedra.

6 Algúns autores relevantes neste campo son: C. Shannon que, na súa obra *The mathematical theory of communication*, formulou toda unha teoría nova e orixinal para trata-lo concepto de información. Para Shannon a información é un "campo" cunha serie de "estados" ou variables e unha serie de "relacións lóxicas" entre eles. Os diferentes *estados* e as súas diversas relacións forman estruturas de diverso rango de complexidade. N. Wiener escribe que "La información es heredera de la forma, enemigo histórico de la materia". Un clásico fundamental é M. L. Minsky e a súa obra *Matter, Mind and Models*.

que estudian a estrutura das linguaxes, dando lugar a importantes avances nestas disciplinas ó transforma-los principios de lectura da imaxe.

A migración de esquemas cognitivos dunhas disciplinas a outras pode ter unha evolución confusa ata o punto de non poder determinar con exactitude o campo de influencias disciplinario. Un exemplo pode ser a transformación do concepto de espazo nas representacións pictóricas occidentais: o espazo ventá de Giotto; o abatemento do plano horizontal en Manet; o espazo convertido en “campo” onde os obxectos son inseridos nunha trama e relacionados por propiedades puramente formais de Cézanne, que daría lugar ás múltiples perspectivas do cubismo de Picasso e Braque; o abandono do “campo enreixado” de Cézanne por unha concepción de “campo dinámico” de Kandinsky e Klee, e a posible influencia recíproca que estas novas descrições tiveron

na aparición das novas xeometrías non euclídeas⁷ con Gauss, Bolyai, Lobachevsky e Riemann ou nos principios e leis da *Gestalt Psychology* de W. Köhler, publicada en 1929.

Sirvan estes exemplos para sinalar que, efectivamente, as relacións entre as diversas disciplinas non deixaron de lle dar bos froitos ó coñecemento humano. EM distingue tres vías de achegamento disciplinario. Na interdisciplinidade, diferentes materias son ordenadas unhas xunto ás outras sen máis intención ca coñecer-lo que cada unha delas propón. A polidisciplinidade constitúe unha asociación de materias unidas por un proxecto común. E a transdisciplinidade, que posibilita o transvase de esquemas cognitivos dunhas materias a outras ata o punto de poñelas en cuestión.

En todas elas subxacen as nocións claves de cooperación para unha mellor articulación nun proxecto común.

A. R. Anderson, na súa obra *Minds and Machines*, recolle artigos con posicións antagónicas sobre a intelixencia artificial (IA), incluíndo o famoso artigo de Turing, *Computing Machinery and Intelligence*. M. Boden ofrece unha visión completa de tódolos aspectos da IA na súa obra *Artificial Intelligence and Natural Man*. G. J. Chaitin ofrece unha definición algorítmica da arbitrariedade e a súa relación coa simplicidade: tema que tamén toca J. M. Jauch, xunto coa mecánica cuántica e o recoñecemento de patróns. Por último, son interesantes os traballos de P. W. Frey e o seu estudio sobre os autómatas e máquinas de xadrez, e os de E. Goffman que achega documentación e definicións sobre os “sistemas” na comunicación humana.

7 Gottfried Wilhelm von Leibniz expresa unha concepción máis flexible deste espazo. “O espazo e o tempo son ordes de cousas e non cousas”. O 10 de xuño de 1854, Riemann dá unha conferencia titulada “On the hypothesis that lie at the foundations of Geometry”, na que indica que o espazo podería ser altamente irregular en distancias moi pequenas (a pequena escala) e aparecer como unha forma difusa a grandes escalas. A distancias moi grandes, o espazo curvaríase sobre si mesmo autopechándose como unha xigantesca bóla. Einstein comentou a propósito que “o espazo para os físicos era inmóbil, ríxido, homoxéneo, non susceptible a cambios nin a condicións. Soamente o xenio de Riemann solitario e incomprendido tiña unha nova concepción do espazo, na cal este estaba desprovisto da súa rixidez”.

Unha característica de segundo nivel nesta breve categorización sobre o proxecto é a independencia das disciplinas ás que serve, o que implica articula-los saberes parciais en configuracións metadisciplinarias, no sentido orixinario de que superan e á vez conservan os dominios dos distintos campos do saber.

O PROXECTO ARTÍSTICO COMO UN OBXECTO METADISCIPLINARIO

Podemos estar seguros de que en ningún bo poema o primeiro verso se escribiu ó principio.

Lichtenberg

Desde a súa adscrición universitaria, a formación intelectual do artista contemporáneo adquire un certo nivel de competencia na reflexión e a investigación teóricas sobre a propia disciplina. Desafortunadamente, isto conséguese en detrimento das destrezas e habilidades técnicas fundamentais en etapas anteriores das Escolas de Belas Artes cando se primaba a formación eminentemente práctica. Desta forma, un licenciado dunha Facultade de Belas Artes estudaría un amplo abano de temas provenientes de disciplinas diversas que van desde a Historia da Arte, Antropoloxía, Socioloxía, Filosofía,

Psicoloxía, Ciencias Naturais, Anatomía, Xeometría, Química... que non só lle fornecerían datos; se o alumno é competente, nutriríase de algo moito máis importante, un conxunto de métodos ou estruturas do coñecemento diferentes para abordar problemas afíns. Isto posibilitálle realizar conexións transversais profundas, necesarias para dotar de sentido universal as propias obras realizadas coas técnicas particulares do territorio artístico.

Estas estruturas utilizadas como diagramas cognitivos resultaron ser esenciais no noso campo. Un exemplo constitúeno as teorías semióticas iniciadas con Pierce⁸. Baseadas inicialmente na lóxica, serven para incorporalo estudio dos fenómenos relativamente recentes da fotografía, o cine e a publicidade a un campo ampliado das artes visuais. Permiten, así mesmo, definir, comprender e articular, baseándose na creación de conceptos fundamentais como índice, icona, signo, símbolo..., hipóteses e nocións anteriormente dispersas nun esquema cognitivo coherente e novo.

Un fenómeno de hibridación disciplinaria paralelo a este prodúcese na interacción entre as matemáticas e as

⁸ As teorías semióticas trataron de elevar a teoría da ciencia os problemas cos procesos de signos de nivel superior. A medicina grega interpretaba a diagnose e a prognose como proceso de signos ou sintomatoloxía. O termo "semiótica" empregouno por primeira vez Charles S. Peirce co seu significado actual. Estas teorías presentan estruturas abertas de carácter heurístico e analítico realizadas desde un punto de vista da lóxica formal e das matemáticas asociadas ás teorías da información e a cibernética. Estes intentos formalizadores levados a cabo nas décadas dos cincuenta e sesenta por Barthes, Skinner, Chomski e Eco, entre outros, teñen o seu reflexo na emerxencia de posicións artísticas coma a arte conceptual, arte concreta, minimal...

enxeñerías coa invención e desenvolvemento das máquinas lóxicas de calcular. Os coñecementos teóricos de Church, Turing, von Neuman, Shannon e Wiener artículanse cos coñecementos prácticos dos enxeñeiros orixinando un novo campo disciplinario formado pola Informática e a Intelixencia Artificial. As repercusións son tan importantes que chegan ó noso ámbito achegando conceptos como información, orixinalidade, código, mensaxe, emisor, receptor, complexidade, ruído... que permiten análises estruturais de obras artísticas cun rigor formal maior có empregado pola estética filosófica a través das categorías discursivas da hermenéutica e a axioloxía clásicas.

O MÁIS ALÁ DAS DISCIPLINAS DESDE A DISCIPLINA. O ÁMBITO CONCEPTUAL DO PROXECTO

¿Cal é o coñecemento que perdemos coa información, cal é a sapiencia que perdemos co coñecemento?

T. Elliot

EM⁹ lembra a cita de Elliot para reflexionar sobre a incerteza cognitiva. Argumenta a imposibilidade de obter certezas absolutas debido a tres condicionantes. O primeiro corresponde ó ámbito puramente físico da estrutura cerebral, “el conocimiento nunca es un reflejo de lo real sino siempre una traducción y reconstrucción, por tanto existe un riesgo de error”. O segundo

sería psíquico, “el conocimiento de los hechos siempre es tributario de una interpretación”. O terceiro é epistemolóxico e procede da “crisis de los fundamentos de la certeza y verdad en la filosofía y en la ciencia”. Coñecer e pensar, en consecuencia, non terían por fin último obte-la verdade absoluta, senón dialogar coa incerteza.

Unha mostra de “verdade provisional” é o concepto de “forma ideal”, tradicionalmente importante para as disciplinas artísticas. Vinculado á filosofía platónica, é imposible atribuír hoxe esta categoría a algún obxecto pois quedou obsoleto. Se a arte xa non busca as formas ideais da estética, aínda que as ten presentes na súa tradición, quizais sexa porque desde a revolución do século XIX que deu lugar ás vangardas se achegou a novos paradigmas que emerxen das especialidades científicas, concedéndolle máis importancia á “organización da forma” que á “forma en si”.

A organización da forma no campo artístico, como no técnico e tecnolóxico, vén dada polo proxecto, entendido este como un acto cognitivo que amalgama un programa conceptual, organizativo, sociocultural e experimental.

A noción xenérica de proxecto é a organización e conformación de materiais cun fin nun tempo futuro. Isto conséguese por medio de accións dirixidas

9 E. Morin, *La mente bien ordenada*, Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 76.

e pertinentes de trazar ou marcar, é dicir, de deslindar ou limita-lo territorio do infinitamente imaxinable ó discretamente posible para ese fin. O proceso de determinar, definir e visualiza-lo que aínda é esencialmente indeterminado e difuso é un principio fundamental da disciplina do Debuxo, unha linguaxe esencial pola súa sintaxe esquemática, intermedia entre a escritura e o número. Esta propiedade permítelle ó debuxo ser unha ferramenta de descrición —vínculo coa escritura— e, á vez, xeometrizar con precisión —vínculo co número. Articula, polo tanto, tódalas combinacións e interaccións posibles que se poidan dar entre os tres grandes sistemas notacionais: linguaxe, número e imaxe, desde a abstracción máis esquemática e obxectiva (un diagrama de espacio-tempo do físico Feynman) á descrición máis expresiva e subxectiva (un debuxo infantil).

Esta universalidade da disciplina do Debuxo como linguaxe permite amplia-la noción de proxecto a un segundo nivel, onde interveñan xa as conexións metadisciplinarias. Iso equivalería a somete-lo xa configurado: esquemas, diagramas, debuxos, datos, conceptos, números..., a un proceso de uni-lo disxunto, de articula-lo fragmentado, de unifica-lo relativo, en definitiva, de dotar de organización ó que está desordenado; ou á inversa, un proceso consistente en desordenar para, a través desta lise, ordenar outra vez co fin de encontrar novas configuracións.

Desde este segundo nivel, observamos que o territorio do proxecto non

pode ser só o do Debuxo, un proxecto non consiste en describir brillantemente o coñecido, senón que trata de dar forma, escala e espacio a un obxecto que antes non existía. Un conxunto de bos debuxos non constitúe en si mesmo un bo proxecto, algúns terán que ser sacrificados, necesítase unha idea unificadora ou noción clave que os defina, un sistema que os vertebre e un modelo que configure o pensado.

O proxecto, polo tanto, ten unha natureza e autonomía propias e proxectar sempre é máis ca debuxar.

É importante daquela, como escribe EM, “esforzarse por pensar bien”, o que equivale a proxectar ben, é dicir, “practicar un pensamento que se aplica a contextualizar las informaciones y conocimientos y luchar contra el error y la mentira”; tendo en conta que toda acción unha vez lanzada pode ter consecuencias impredecibles, e o que é máis importante, elaborar estratexias máis que programas. “El programa es la determinación *a priori* de una secuencia de acciones con miras a un objetivo” e mostra a súa eficacia en contextos controlados, perdéndoas ante perturbacións externas. A estratexia oponse ó programa aínda que pode conter elementos programados. Como o programa, ten obxectivos pero establece as súas secuencias de acción dependendo do contexto. Necesita reunir información do contorno no que actúa, verificala e, nun proceso de retroalimentación, ir modificando as accións en función desta. O proxecto define unha estratexia máis ca un

programa, aínda que tamén constrúe programas e sérvese deles. Proxectar é, polo tanto, un acto de estratexia que necesita da revisión e interacción constante entre o acto de *figuración operativa*, o debuxo no papel, e o *acto cognitivo perceptivo* de configuración formal ou funcional entre o pasado —o que un sabe— e o futuro —o que se quere configurar *ex novo*. É obvio que a mesma concepción de estratexia exclúe a arbitrariedade, e é necesaria a relación e revisión permanente de tódolos actos proxectuais cos obxectivos e fins programados.

A arte non pode ser arbitraria.

Joseph Beuys

O obxectivo final dun artista é a comunicación dunha complexidade non intelixible¹⁰. Os artistas plásticos especialízanse en facer visibles e comunicables estas complexidades por medio de formas. Agora ben, para que unha complexidade sexa comunicable non basta con dotala dunha forma calquera, é necesaria certa lóxica ou pertinencia. Se, por exemplo, quixesemos representa-la alienación, é obvio que non sería posible facelo utilizando a imaxe dun xardín radiante na primavera. É claro que hai que pensar previamente qué elementos constitúen a alienación e qué ferramentas e materiais son susceptibles de representala. Hai artistas moi dotados que fan isto de maneira case inconsciente, de tal forma que parece que as boas solucións a un

problema complexo viñeran por inspiración. Os mitos cumpren o seu papel nunha sociedade, pero a realidade é que todo bo artista é un grande experto no seu campo, froito das súas propias capacidades, entusiasmo e traballo. Como grandes artistas hai poucos, a gran maioría ha de pasar por un proceso cognitivo consciente e complexo, no que se debe pensar, volvendo ó exemplo, cáles son as propiedades fundamentais da noción que se pretende representar, qué cousas posúen, reproducen ou son mostra dalgunhas das súas propiedades e qué configuración formal é susceptible de remitir a elas para, en última instancia, referirse ou representar por medio dunha forma concreta unha noción vaga e abstracta.

Parece entón que a forma final é resultado dun proceso consciente ou inconsciente que require dunha certa organización interna, posto que se manexan elementos moi heteroxéneos: conceptos lingüísticos, imaxes e estruturas abstractas de orixes e características diversas.

Existe unha gran dificultade para entende-los mecanismos dos procesos cognitivos complexos nos que interveñen a percepción, a lóxica, a memoria, as sensacións, as emocións, etc. Ante esta dificultade, a relevancia destes procesos configuradores da forma non sempre se recoñece suficientemente, ou sinxelamente se ignora. As formas

¹⁰ Co termo intelixibilidade referímonos a un sistema axiomático formalizado cun conxunto de regras de interpretación. Para aprofundar nesta definición ver J. Wagensberg, *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Barcelona, Tusquets, 1985.

xurdirían así desde posicións puramente intuitivas ou libremente expresivas, é dicir, sen organización nin estrutura interna, sen información e sen discurso, incumpríndose o principio de comunicabilidade desde a base.

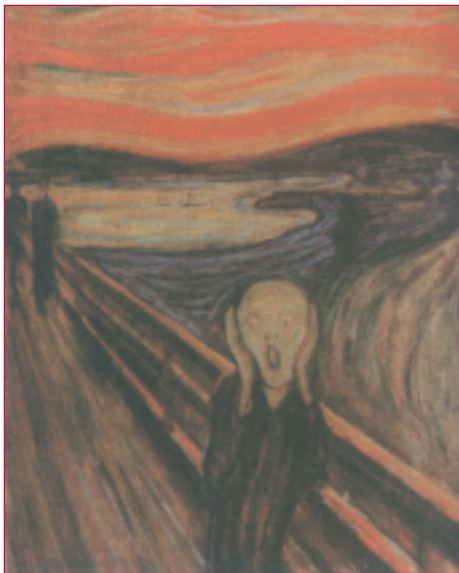
O coñecemento prodúcese dentro de determinados contextos. O da ciencia utiliza un marco de restricións denominado método científico. Este método baséase en tres principios: intelixibilidade, obxectividade e falsabilidade. Con eles, a ciencia chegou moi lonxe, explicando leis universais e principios que gobernan o mundo que nos rodea. Desafortunadamente, as ciencias cuantitativas non atoparon aínda métodos obxectivos que expliquen as calidades e a complexidade emocional do propio ser humano. Algunhas ciencias menos formalizadas, como a Psicoloxía ou a Socioloxía e as Humanidades, tratan con algúns aspectos destes territorios pero os seus métodos intentan ser obxectivos, lóxicos e deductivos, coma os das ciencias duras. O problema fundamental é que os conceptos que manexan non poden estar ben definidos, no sentido de que son pouco precisables: o inconsciente, o ser, a sociedade... non poden te-la mesma precisión có conxunto baleiro ou o plano proxectivo.

Para o coñecemento que se desenvolve no contexto da arte, os principios

son moi diferentes. A diferenza do coñecemento científico non asume o principio de intelixibilidade. O que se quere comunicar aquí é sumamente complexo e non reducible a un só código de interpretación así que é inintelixible en sentido estrito. O principio de intelixibilidade substitúese entón polo da complexidade comunicable; non se pretende aquí a obxectividade, senón a obtención dunha imaxe comunicable dunha complexidade¹¹. Complexo vén de *complexus*, o que está tecido xunto, é dicir, o que forma un sistema. Dilthey afirmaba: “Explicar non é suficiente para comprender”.

Un exemplo de complexidade é o intento de transmisión da noción de alienación antes formulado. Compróbase que é necesario un bo dominio da linguaxe emocional, na que pequenos xiros, inflexións, matices, tonalidades... son tanto ou máis importantes ca grandes discursos obxetivadores da propia noción. Cando contemplamos *O berro* de E. Munch, sacódenos unha marea de sensacións perceptivas, ocorre que unha superficie modesta e limitada é capaz de remove-lo noso sistema hormonal por medio dunha configuración formal. Actívanse capas profundas da nosa memoria, comparando situacións vividas polo propio suxeito con sensacións achegadas polo cadro; créanse estados emocionais específicos como o

11 Jorge Wagensberg fai alusión a Erwin Schrödinger e á súa clasificación das formas relevantes do concepto xeral do coñecemento. Partindo do gran mestre, Wagensberg divídeo en tres grandes tipos: coñecemento científico, coñecemento artístico e coñecemento revelado. Un desenvolvemento pormenorizado destes conceptos atópase no seu libro *Ideas sobre la complejidad del mundo*, op. cit.



E. Munch, *O berro*. 1893. Pastel, 91 x 74 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo.

desacougo e o desasosiego que todos recoñecemos como propiedades da soidade e a alienación. Ese recoñecemento serve de proba de que algo moi complexo, ó que denominamos alienación —que sempre é algo máis cá súa definición no diccionario—, (alleamento, soidade, tristeza, desarraigo do individuo) nos foi comunicado.

Un cempés ía camiñando tan feliz polo campo, cando unha ra lle

preguntou qué pé movía primeiro, desde entón o infeliz é incapaz de dar un paso.

As artes tampouco se fundan no principio de *obxectividade*. Suponse, de feito, que a subxectividade, a visión única das cousas e a comunicabilidade do proxecto propio son importantes. Substitúese daquela este principio polo de *comprehensibilidade*¹². A comprensión humana non se pode dar só cos coñecementos obxectivos, é necesario ofrecer unha visión subxectiva baseada nunha experiencia única e facela comunicable. Esta busca de “novas visións” ten por obxecto as accións, paixóns e emocións humanas, e como fin, a súa comprensibilidade por outros. Obviamente, a formalización dunha emoción intrinsecamente complexa require, por un lado, coñecementos obxectivos sobre a propia gramática do idioma da imaxinación que se vai usar, xa sexa, música, artes plásticas, literatura... e, por outro, unha planificación das accións que realizar para que esta complexidade sexa comprensible dentro dun contexto determinado.

Milton ou Virxilio gustáronme antes de entendelos.

Lichtenberg

Por último, a *falsabilidade* substitúese polo principio de *verosimilitude*,

12 E. Morin, *op. cit.*, p. 122-123: “Explicar es considerar al objeto de conocimiento sólo como un objeto y aplicarle todos los medios objetivos de elucidación. Existe así un conocimiento explicativo que es objetivo, es decir, que considera objetos cuyas formas, cualidades y cantidades hay que determinar y cuyo comportamiento se conoce por causalidad mecánica y determinista. Por supuesto, la explicación es necesaria para la comprensión intelectual objetiva. Pero es insuficiente para la comprensión humana. Existe un conocimiento que es comprensivo, y que se funda en la comunicación, la empatía, incluso la simpatía inter-subjetivas. De este modo, comprendo las lágrimas, la sonrisa [...] comprender comporta un proceso de identificación y de proyección de sujeto a sujeto”.

constrúese un contexto de interpretación no que a obra é unha representación verosímil dun referente. No exemplo anterior, a noción de alienación do cadro de Munch é verosímil se efectivamente comprobamos que nos chega ese tipo de “nube emocional” sempre difusa e non precisable que, sen embargo, nos permite comprender, é dicir, sentir e experimentar en carne propia esa noción ou algunha equivalente (alleamento, soidade, tristeza, desarraigo) e non outra arbitraria. Obviamente, como ocorre no contexto científico, se o contexto de interpretación cambia, a verosimilitude da obra tamén o fará.

ALGUNHAS FERRAMENTAS PROXECTUAIS: NOCIÓN CLAVE, DIAGRAMA E MODELO

Cando se lle pregunta a Michel Foucault qué é para el un libro, responde: “É unha caixa de ferramentas”.

Deleuze

O contexto proxectual caracterízase por constituír un sistema de referencias cruzadas en continua retroalimentación. As relacións entre o referente e o referido, entre a realidade e a obra que a simboliza, son ambiguas e non necesariamente causais, presentan gran discontinuidade e máxima densidade, están repletas de significados e asociacións semánticas. Neste contorno, os mecanismos de diferenciación e de disxunción de trazos relevantes son fundamentais.

NOCIÓN CLAVE

A extracción dunha noción clave que se constitúa en sinal ou referencia orientadora fóra do sistema é a primeira tarefa que hai que acometer na construción do proxecto artístico.

Unha noción clave non é nin unha abstracción nin unha forma. Pero pode se-las dúas cousas. A palabra remite a unha idea xeral, pode ser un diagrama ou tamén pode ser unha configuración formal, é dicir, unha forma ou un obxecto que porta unha estrutura específica. A noción clave posúe un poder instrumental e xerativo. Unha tira pregada de papel pode ser unha noción clave, unha palabra como “bucle” pode ser capaz de lle dar forma a un proxecto.

Non é exactamente unha forma, nin un concepto, senón un compromiso



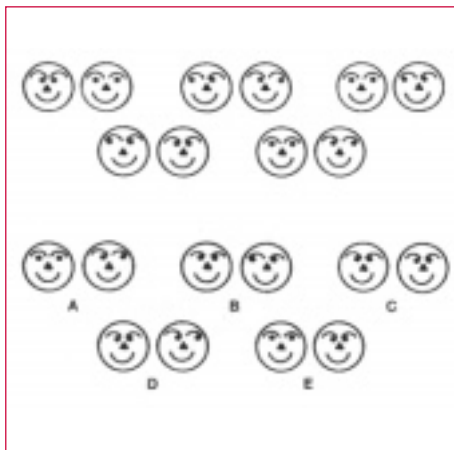
Carl André, *Secant*, 1977.

entre ambos. Unha noción clave axuda a atopar as posibles ferramentas para un problema previamente formulado. A elasticidade da súa representación (palabra, esquema, forma, obxecto, olor...) permite, igual cós exercicios mnemotécnicos e de recoñecemento de patróns, dotar dun valor engadido, ás veces emocional, a nocións abstractas, creando un espazo sensorial dinámico ó seu redor que posibilita conexións e interrelacións remotas.

Unha noción clave establece unha lóxica do recoñecemento e unha clase de equivalencia, é dicir, discrimina pautas entre os infinitos elementos da realidade coas súas características e propiedades e, deste modo, simplifícaa, tomando só o que se corresponde cos obxectivos do proxecto. O recoñecemento de patróns e pautas aparece como unha actividade cognitiva básica por medio da cal se revelan moitas outras capacidades intelectuais.

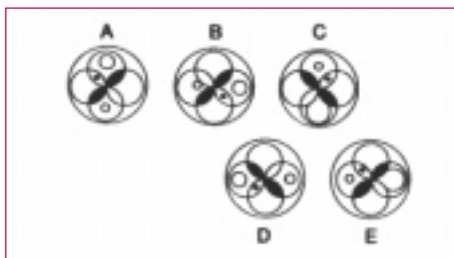
A Psicoloxía e as ciencias da percepción constataron como a interacción co mundo real, a través da visión dos nenos cando debuxan, moldean a plastilina, fan puzzles, constrúen mecatronas..., desenvolve a capacidade espacial para recoñecer patróns e modelos abstractos. Resultan especialmente interesantes os problemas de recoñecemento de patróns visuais. Trátase de test ou probas que utilizan figuras xeométricas, no canto de palabras, para medir o razoamento lóxico e a intelixencia espacial. Posúen calidades universais ó non requirir o coñecemento dun idioma concreto e a súa solución é

única. O seu grao de simplicidade achéganos á raíz da intelixencia e son fundamentais para o estudo do significado de patróns de recoñecemento máis complexos.



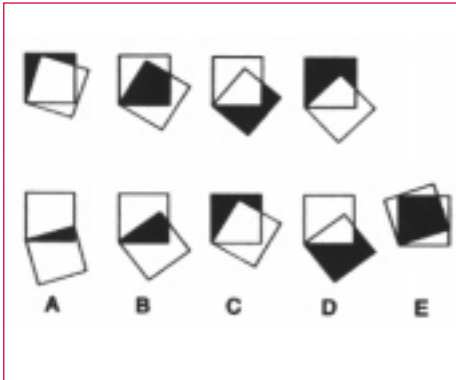
Test núm. 1.

Nun primeiro nivel estarían as probas de agudeza perceptiva. O seu enunciado habitual é "Aquí ten cinco pares de facianas, ¿cal das seguintes completa o conxunto?"



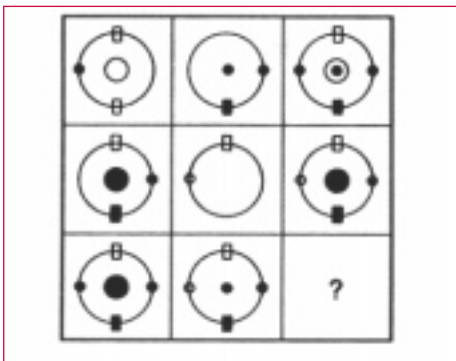
Test núm. 2.

Nun segundo nivel, pídese o mesmo pero esta vez unha figura non pertence ó conxunto: “¿Cal dos círculos non corresponde a ningún dos catro restantes?”

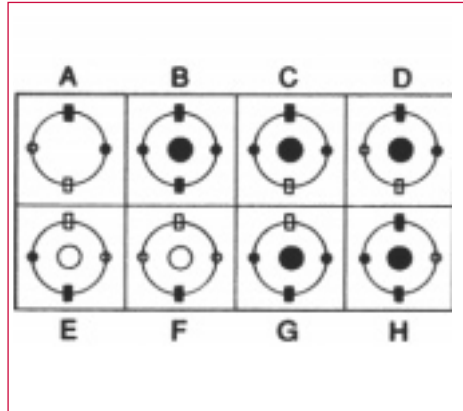


Test núm. 3.

Nun terceiro nivel, unha forma asimétrica é rotada no espazo. Pídese adiviñar se é a mesma e o tipo de rotación que sufriu: “¿Que figura de A a E completa a serie seguinte?”

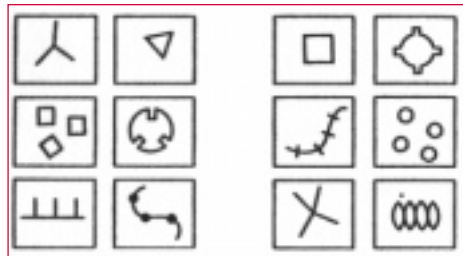


Test núm. 4 (a).



Test núm. 4 (b).

Un nivel máis elevado son os problemas de recoñecemento e lóxica. Preséntanse dúas series de figuras e pídese descubrir qué figura dunha serie completaría por lóxica a outra: “¿Cal dos oito recadros entre A e H completa por lóxica o espacio baleiro?”



Test núm. 5.

Noutro nivel, preséntanse dúas clases de figuras e pídese extrae-la calidade que as diferencia: “¿En que difiren as caixas da clase 1 das caixas da clase 2?”

Se intentamos resolver estes problemas comprobaríamos que o recoñecemento de patróns non é unha tarefa trivial.

D. Hofstadter¹³ escribe ó respecto que o “mundo de los problemas de Bongard puede ser considerado un diminuto lugar donde se practica la ciencia”.

O artista americano Richard Serra utiliza no seu traballo e na ensinanza nocións-clave. Desenvolve unha “Verb List” (1967-68) con 108 verbos como “cortar, serrar, pregar, unir, estirar, abrir...”. Estas nocións son o suficientemente abertas como para permitir múltiples solucións pero, á vez, son suficientemente concretas como para restrinxilo ámbito de formulación do problema e demostra-la lóxica interna do proceso de resolución.

Quedamos coa idea de que a noción clave é unha ferramenta vertebral que ha de estar presente ó longo de todo o proxecto. Como o novelo que desprega o fío de Ariadna, permite circular sen se perder polo labirinto de ideas, formas e niveis de significación, dirixindo e orientando as accións que realizar en torno a unha traxectoria flexible e fluída, adaptándose a todo tipo de contextos, espazos e discursos.

¹³ Ver D. Hofstadter, *Gödel, Escher y Bach. Un eterno y grácil bucle*, Barcelona, Tusquets & Conacyt, 1992; o autor utiliza algúns problemas de Bongard para exemplificarlo discernimento de patróns e a construción de moldes (p. 733). M. Bongard, *Pattern recognition*, Rochelle Park, N. J., Hayden Book Co, Spartan Books, 1970.

¹⁴ H. Gardner, *Estructuras de la mente. La teoría de las múltiples inteligencias*, Méjico D. F., Fondo de Cultura Económica, 1987. Gardner recolle estes recordos da nenez de S. Ulam do libro publicado por este, titulado *Adventures of a Mathematician*, Nova York, Charles Scribner's, 1976, p. 10.

A IMAXE E O DIAGRAMA

O espacio e o tempo son ordes de cousas e non cousas.

Leibniz

O estudio dos factores que interveñen nun problema artístico, ou doutra índole, no cal se manexa unha información previa heteroxénea e insuficiente, como único material para chegar á súa solución, lévanos inevitablemente ó terreo da heurística. Aquí, as técnicas proxectuais de diagramación e visualización de datos son potentes ferramentas para a solución do problema ou para a formulación doutros novos.

As representacións diagramáticas estimulan a curiosidade, a flexibilidade e a axilidade conceptual.

El matemático Stanilaw Ulam recuerda que de niño le fascinaban los intrincados patrones de una alfombra oriental. El cuadro visual resultante parecía producir una melodía con relaciones entre las diversas partes resonando entre si. Ulam especula que estos patrones presentan una regularidad y poder matemáticos inherentes, a lo que determinados jóvenes son sensibles de manera particular¹⁴.

O proceso inverso ós problemas de recoñecemento de patróns consistiría na capacidade de establecer metáforas e analogías entre modelos confusos e na súa utilización como técnicas

heurísticas de resolución de problemas na vida real. É neste punto onde os debuxos, gráficos e diagramas se revelan como poderosas ferramentas que axudan a comprender o problema, ofrecen información nova, desvelan a constitución mesma da dificultade ou permiten relacionar modelos e estruturas entre problemas dispares.

O medio por excelencia no que operan os diagramas é o conxunto dos modelos proxectuais. Unha primeira aproximación á noción de diagrama ten que ter en conta a dinámica de conversión do concepto abstracto á súa forma e á súa inversa. O concepto convértese nun vector forza máis, dentro dun sistema dinámico, e a figura perde a súa posición absoluta, o diagrama constitúese en constructor das novas formas.

No seu libro *Foucault*, G. Deleuze¹⁵ escribe:

[...] —diagrama—, es decir, funcionamiento libre de cualquier obstáculo o rozamiento [...] y al que no hay que otorgar ningún uso específico. El diagrama ya no es un archivo auditivo o visual, es el mapa, la cartografía coextensiva a todo el campo social. Es una máquina abstracta. Se define por funciones y materias informales [...] todo diagrama es una multiplicidad espacio temporal.

Desde esta posición, o concepto de *máquina abstracta* asóciase ó de *diagrama informal*, entendido este como unha *declaración* conceptual que mostra

unha gran variedade de posibilidades de ancoraxe transformativas e que ten a función de proporcionar *puntos de ancoraxe* para unha ensamblaxe concreta.

Hai unha diferenza de matiz fundamental entre Foucault e Deleuze. O primero entende o diagrama como a representación abstracta dunha expresión, que ten consecuencias de longo alcance que afectan ós propios instrumentos organizativos, políticos e culturais. Deleuze destaca, sen embargo, a configuración gráfica da imaxe-diagrama. Unha posición sintética das dúas posibilitaríanos un entendemento do diagrama de xeito referencial ou metafórico. Baixo este último, funcionaría como unha *máquina abstracta* pois pola súa natureza analóxica e, por tanto, diagramática, non precisa da semellanza, e permite que se produza intelixibilidade entre realidades de aparencia formal moi diferente.

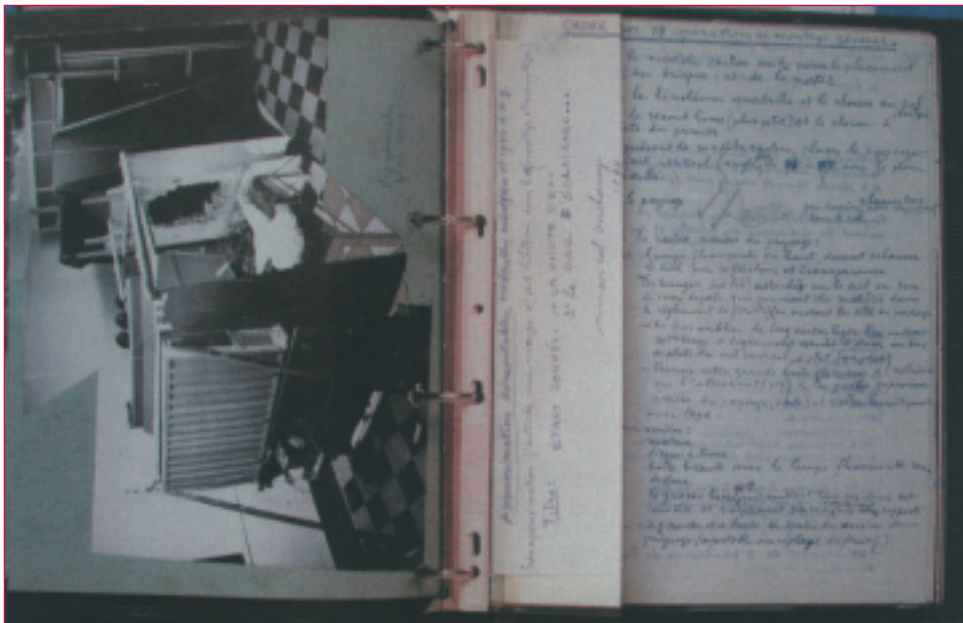
OS DIAGRAMAS NO PROXECTO

Se non agárda-lo inesperado, non o atoparás.

Heráclito

Levando estas nocións ó proceso de proxecto, un diagrama é toda parte que, ó ser abstraída da súa orixe, comunica a influencia física de determinadas esixencias ou forzas. A configuración dunhas limaduras de ferro ó ser sometidas a un campo magnético ou as liñas

15 G. Deleuze, *Foucault*, op. cit., pp. 60-61.



M. Duchamp, *Manual de intruccions para Étant Donnés*, 1946-66. pp. 3-4. (0,0) listado das quince operacións xerais de montaxe.

de morenas arrastradas por un glaciar constitúen un diagrama, esclarecen as forzas que actúan nestes sistemas. Unha frecha é un diagrama que comunica dirección, un encerado de Beuys¹⁶ é un diagrama no que se conectan conceptos heteroxéneos sobre a plástica, a vida, a arte, a economía, o social..., baixo certa configuración que achega funcións de estrutura, relación, marco

e modelo ó proxecto, sen manter en principio o seu significado nin a súa utilidade.

Para C. Alexander¹⁷, o diagrama é susceptible dunha clasificación en dous grupos, os que propoñen pautas ou características formais, denominados diagramas de forma, e os que resumen un conxunto de propiedades ou funcións, chamados diagramas de

16 Na obra *Fuerzas dirigidas* (1974-77), unha serie de encerados se enchen de escritos, debuxos e diagramas mediante o debate directo co público que asiste á exposición. Os encerados non se borran senón que se fixan e se depositan no chan, e son substituídos por outros novos. Beuys formula nesta obra un proceso aberto que se constrúe a medida que se inviste unha enerxía. El estaba presente de 12 h a 20 h e orientaba —diagramaba— o conxunto de forzas —ideas— que xurdían dos seus debates cos espectadores. “Los objetos sólo pueden comprenderse en relación con mis ideas”.

17 Esta distinción propoña C. Alexander, no seu traballo: *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Buenos Aires, Infinito, 1986, p. 87.

requisitos. A combinación destes dous constitúe o diagrama constructivo. Nesta clasificación, pártese da hipótese de que toda forma pode ser descrita polo que é e polo que fai. O que é corresponde á forma ou descrición formal, e o que fai corresponde á función ou descrición funcional.

No contexto artístico, un proxecto ten como finalidade darlle solución a un conxunto de problemas heteroxéneos. Os diagramas de forma e os de requisitos efectúan clasificacións pertinentes e o seu resultado final, o diagrama constructivo, será a conversión dun proceso conceptual máis ou menos coherente, nunha realización formal e material, a obra.

TÉCNICA, TECNOLOXÍA E MODELOS

A orixinalidade é a arte de esquecer,
no momento preciso, o coñecido.

Arthur Koestler

As técnicas proxectuais vense inmersas no contexto da tecnoloxía adoptando algunhas das súas características, polo que se produce unha crise no tópico que postula unha ciencia que busca o coñecemento puro e desinteresado e unha técnica e tecnoloxía que buscan a acción. Hai un solapamento de obxectivos, o coñecer e o actuar confúndense, os intereses do coñecemento científico mestúranse cos da tecnoloxía en sociedades avanzadas¹⁸.

O estudio dos problemas que se dan no recoñecemento de patróns visuais que apuntamos anteriormente ten outra ramificación cognitiva. É a relación destes cos problemas conceptuais de *similitude e iconicidade* formulados por Maldonado¹⁹ e tratados polas teorías da modelización (*modelling theory*), da simulación (*simulation theory*) e as taxonomías (categorización e clasificación).

18 En Antropoloxía se estúdiase a evolución dos instrumentos técnicos para establece-lo grao de civilización dunha sociedade. A técnica é constitutiva do home. A súa orixe confúndese co home mesmo. M. A. Quintanilla defínea como sistemas de accións intencionais ou non intencionais. A tecnoloxía para este autor, está formada polos sistemas técnicos e a industrialización, vinculados á ciencia e ó coñecemento científico. M. A. Quintanilla, *Tecnología de un enfoque filosófico*, Madrid, Fundesco, 1989.

19 Tomás Maldonado efectúa estas distincións e cita unha pasaxe do texto de Leibniz *De Analysis Situs*: “No basta con definir como semejantes los objetos cuya forma es la misma sino se da el concepto general de forma. Al emprender la explicación de la cualidad o forma, me he dado cuenta de que la cuestión consiste en lo siguiente: son semejantes aquellas cosas que observadas una por una no pueden ser distinguidas. La cantidad puede captarse en virtud de la copresencia de las cosas y con la intervención de algo que pueda ser efectivamente aplicado a ellas; la cualidad en cambio presenta a la mente algo que se puede reconocer en las cosas singularmente tomadas y que se puede emplear en el cotejo de dos cosas, sin tomarlas juntas inmediatamente, o con la mediación de un tercer quid como medida [...]” Para expoñe-los problemas da similitude dentro dunha reflexión máis ampla sobre a iconicidade. Ver T. Maldonado, *Lo Real y lo Virtual*, Gedisa, Barcelona, 1994, p. 191; G. W. von Leibniz, *De Analysis Situs*, (1679), en C. I. Gerhard (comp.), *Mathematische Schriften*, vol. V, “Hildesheim, G. Olms, 1962, p. 180.

Os fundamentos epistemolóxicos da similitude afunden as súas raíces en Leibniz. Este diferencia a estrutura da similitude en dous modos: cuantitativo, no que é necesaria a copresencia das cousas e a intervención de algo que poida ser aplicado a elas; e cualitativo, no que a non copresencia dota de autonomía o recoñecemento das cousas singularmente tomadas.

Peirce baséase na teoría da copresencia de Leibniz para enunciado dous conceptos básicos da súa teoría semiótica: índice e icona. O índice é o vehículo

cuantitativo da similitude e a icona o vehículo cualitativo. Para Peirce, a copresencia ten un sentido xerativo e un sentido verificativo. A copresencia proxectiva do obxecto figurante e o obxecto figurado produce o sentido xerativo mentres que a proba da copresencia proxectiva á que han de someterse necesariamente estes obxectos (figurante e figurado) produce o sentido verificativo.

Para M. Liz²⁰ hai unha diferenza conceptual importante en canto á organización do coñecemento: na ciencia



M. Duchamp, *Manual de intruccións para Étant Donnés*, 1946-66. pp. 7-8. (0,1). O manual ten a inscrición *page 1* na que en realidade é a p. 8, pois Duchamp realizou engadidos e ampliacións da primeira versión.

²⁰ M. Liz, "Conocer y actuar a través de la tecnología", *Revista de arquitectura BAU*, 15, III época, Madrid, 1997, p. 15.

pura e aplicada, o coñecemento e a acción organízanse por medio de teorías, mentres que na técnica e a tecnoloxía o fan a través de modelos.

Aprender a orientar nuestro conocimiento y nuestra acción a través de la tecnología en lugar de hacerlo sólo a través de la ciencia significa hacerlo a través de modelos mejor que con teorías o con la ayuda de ellas.

O termo modelo no seu uso común é moi ambiguo²¹. Pode ser algo exemplar do que modela, como un cidadán modelo ou un bo exemplo; pode tratarse dun modelo físico, por exemplo, unha muller fermosa; tamén o modelo pode denotar ou ser un elemento do que modela, un coche é un modelo de certa clase de coches, un modelo matemático é unha formalización dun proceso...

A noción de modelo xorde no momento no que se actúa, cando as accións producen efectos. A relación que liga esas accións con eses efectos é o que chamamos modelo do sistema. O termo modelo entendido máis tecnicamente non pode ser un exemplo de algo, nin unha descrición, nin unha formalización matemática, pois estes

posúen campos de simbolización específicos. Hai, sen embargo, un tipo de representacións que, segundo a teoría de sistemas²², se poden considerar modelos.

Con modelo referirémonos daquela a obxectos tales como maquetas, planos, prototipos, diagramas, gráficos, debuxos, imaxes, iconas... As teorías son entidades abstractas mentres que os modelos son obxectos concretos.

PRECISIÓN DO CONCEPTO DE MODELO

Segundo J. Aracil²³, un modelo é unha representación abstracta de certo aspecto da realidade, que ten unha estrutura formada polos elementos que a caracterizan e as relacións entre eles. A representación dun modelo constitúe un sistema, é dicir, un conxunto de partes que interaccionan con algún obxectivo.

Un modelo, digamos A, pretende obter unha representación de determinados aspectos dun sistema concreto B. Desta forma, o modelo constitúese tamén nun sistema abstracto formado por un conxunto de variables que

21 N. Goodman apunta estas precisións sobre os modelos en *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 179. Sobre a importancia dos distintos modelos de ensinanza artística por medio dunha análise dos seus conceptos fundamentais ver "El concepto de dibujo" e "Los dibujos del dibujo" de J. J. Gómez Molina, en *Lecciones del Dibujo*, Cátedra, 1995, pp. 17-168 e 169-183; e "La modelo y los modelos del dibujo" de L. Cabezas Gelabert, no mesmo volume.

22 Ver Bunge, *Treatise on Basic Philosophy. Vol III. Ontology I: The Furniture of the world*, Dordrecht, Reidel, 1977; M. Quintanilla, *op. cit.* e J. Aracil, *Introducción a la dinámica de sistemas*, Madrid, Alianza, 1978.

23 J. Aracil, *op. cit.*



M. Duchamp, *Manual de instruccións para Étant Donnés*, 1946-66, pp. 53-54. (46,47). Operación catorce: colocación de maniquí, sobre as ramas do fondo e a paisaxe.

miden as propiedades e relacións que se consideran importantes do sistema B. Entre o sistema A e o B establécese entón unha relación de representación ou modelado:

1. O modelo A representa o sistema B.
2. A é o modelo de B.
3. B é o referente de A.
4. O modelo de A pódese considerar como un diagrama conceptual de B.

A relación de modelado pódese producir en todo traballo teórico que exprese os significados en forma de linguaxe simbólica, polo que se dá unha codificación entre o referente e a linguaxe do modelo. Deste xeito, a construción dun prototipo pasa por unha serie de formulacións hipotéticas sucesivas nas que se vai comprobando o grao de axuste do código ó sistema²⁴.

A idea de modelo xorde polo tanto da similitude coa realidade que

²⁴ A definición de modelo habitualmente empregada en Lóxica e Filosofía da Ciencia é que unha estrutura E é un modelo dunha teoría T en relación con certa interpretación I de T sobre E se, e só se, T resulta verdadeira sobre E, baixo a interpretación I.

quere representar. Pero non todos teñen a mesma relación de similitude na súa representación desa realidade. Maldonado²⁵ establece tres tipos: estrutural, formal e funcional. A primeira sería unha relación de *homoloxía*: o modelo presenta unha semellanza co modelizado só estrutural e non mantén similitudes na forma nin na función. A segunda relación é por *analoxía*: a similitude mantense na estrutura e na función e non se conserva na forma. Un exemplo deste tipo son os diagramas. A terceira é unha relación de *isomorfismo* por medio da cal o modelo mantén unha semellanza estrutural e formal, non necesariamente funcional; entrarían neste apartado tódolos debuxos e modelos a escala.

Hai unha distinción entre a produción icónica, xa sexa artística, técnica ou científica, e os modelos non icónicos ou diagramáticos. W. Worringer enfronta estes conceptos en *Abstracción y naturaleza*²⁶. Sostén que se dan dúas respostas básicas ante o mundo: unha corresponde á mimese, segundo a definiu Aristóteles, e a outra é a primitiva ou abstracta. A *abstracción* é contrastada coa *empatía* de Goethe. As formas abstractas desprovistas do accesorio e finito son as únicas que lle permiten ó home transcender e supera-la confusión dun mundo inestable. A arte abstracta primitiva era unha arte libre de ilusións relativistas, como por exemplo, a

ilusión espacial da perspectiva do Renacemento. Coa *empatía* Goethe refírese a que a condición humana vai unida ó mundo de tal forma que non pode experimentar unha relación co exterior de xeito obxectivo, senón que está mediada polas súas propias sensacións, o que produce a imposibilidade de fuxir do fenoménico e o continxente.

R. A. Goldthwaite²⁷ sinala a importancia que tiveron os modelos baseados na similitude no Renacemento para poder realizar edificios. A igrexa e a burguesía tiñan a necesidade de visualizar en vida procesos de construción dilatados nos cales depositaban grandes investimentos e ilusións. Os esbozos, as técnicas gráficas e a perspectiva lineal, permitían comunicalo proxecto vista a vista, plano a plano, dunha maneira secuencial; necesitábanse tantos debuxos como puntos de vista eran considerados importantes polo artista. O problema destas representacións é que requiren certo grao de educación visual, non sempre presente no comitente. O arquitecto xorde dos talleres de ourives, mestres modeladores educados cunha gran precisión no debuxo e o detalle. Construía maquetas coa función de dar a ver e simular a realidade mesma para que os mecenas elixisen os seus propios puntos de vista e experimentasen coa máxima intensidade as sensacións espaciais difíciles de imaxinar nos debuxos. Das dúas

25 T. Maldonado, *Lo Real y lo Virtual*, Barcelona, Gedisa, 1994.

26 W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Madrid, FCE-España, 1997.

27 Maldonado sinala o traballo de R. A. Goldthwaite, *A costruzione della Firenze rinascimentale. Unha storia economica e sociale*, Bolonia, Il Mulino, 1984.

dimensións do debuxo foi necesario pasar ás tres dimensións da maqueta realizada a escala con toda precisión e máximo detalle. Obtense así unha réplica, un modelo, unha anticipación de algo que só existía na mente do proxectista. Obviamente, o esforzo cognitivo de proxectar xa está realizado plenamente no modelo a escala.

Os modelos icónicos son tratados por Peirce e definidos como “producción de estruturas sgnicas que teñen unha relación de semellanza co seu referente”. Estes modelos son denominados “de réplica” por K. M. Sayre²⁸. A réplica é esencial en toda estrutura icónica, e pódese dar en diferentes niveis de intensidade en canto ó seu grao de semellanza e configuración.

Pero os modelos non son soamente maquetas ou planos detallados, poden incorporar teorías e esas teorías poden ser guías útiles na construción de modelos.

Las teorías imponen orden conceptual en nuestras ideas y las dotan de un gran poder deductivo. Los modelos, en cambio, poseen características que no tienen las teorías, impactan nuestra sensibilidad y son importantes estimuladores de nuestra imaginación²⁹.

O seu carácter concreto e sintético, xunto coa estrutura subxacente máis ou menos explícita do proxecto

que o formalizou, posibilita lecturas polisémicas e analoxías formais ou conceptuais que transcenden incluso o transvase.

MODELOS DIAGRAMÁTICOS

En realidade fun a Inglaterra para aprender a escribir en alemán.

Lichtenberg

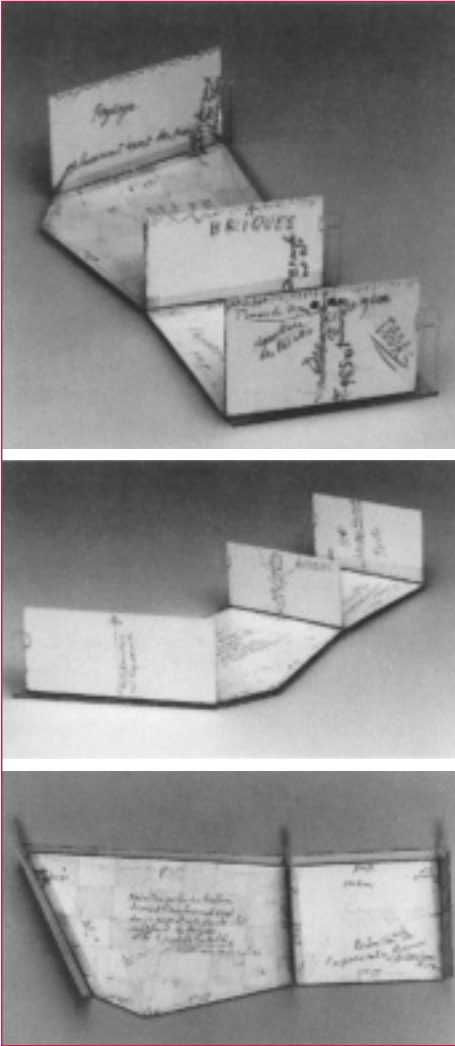
A principios do século XX prodúcese un fecundo trasvase de “orde” da ciencia á arte. Ten lugar en dous planos: un, conceptual, no que unha serie de artistas intentan promulgar leis que gobernen o campo da arte, e outro, formal, ó asumi-los novos repertorios de imaxes científicas.

Adolf Loos³⁰ en 1900 xa enxergou algúns problemas nas relacións cada vez máis distantes entre a arte e a sociedade. Non aceptaba unha sociedade que non manifestaba opinións e acataba calquera novidade superficial, defendía “leis intemporais máis que formas novas”. Nos inicios do século XX, algúns artistas intentan un achegamento entre a arte e a ciencia, ó constatar que algúns descubrimentos en ciencias se correspondían coa visión de simultaneidade dos poetas e pintores. O desexo de reducir simbolicamente a experiencia ós seus últimos compoñentes produce novas formas obtidas por fragmentación.

28 J. Crosson e K. M. Sayre, *Filosofía y Cibernética*, Madrid, FCE, 1971.

29 M. Liz, *op. cit.*, p. 15.

30 A. Loos, *Escritos*, Madrid, El Croquis Editorial, 1993; e *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.



M. Duchamp, *Manual de instrucións para Étant Donnés*, 1946-66. Tres vistas do modelo de cartón de Étant Donnés... O modelo pregado está inserido na *page 1* do manual de instrucións p. 8 final.

Xorden obras e manifestos con especulacións numéricas coma os de Kandinsky, Klee ou Schoenberg³¹. Estas doutrinas pictóricas e musicais caracterízanse pola busca de novas estruturas e o establecemento de “leis artísticas”. Propoñen unha estética rigorosamente ordenada para, a través da redución lóxica, obter a pintura e a música puras. No plano formal, observan que os repertorios de imaxes técnicas e científicas non parten de descrições miméticas de obxectos naturais existentes, senón que son anticipacións diagramáticas capaces de revelar estruturas que poden chegar a converterse en formas semellantes ou non. Os modelos diagramáticos serían representacións analíticas, semellantes á realidade obxecto de representación pois manteñen a estrutura e a función pero non a forma. Coa incorporación das novas tecnoloxías dixitais, os datos que constitúen os modelos informáticos converxen dunha forma sincrética nas tres técnicas de modelación utilizadas ata agora separadamente: a réplica ou imitación, a simulación e a formulación matemática.

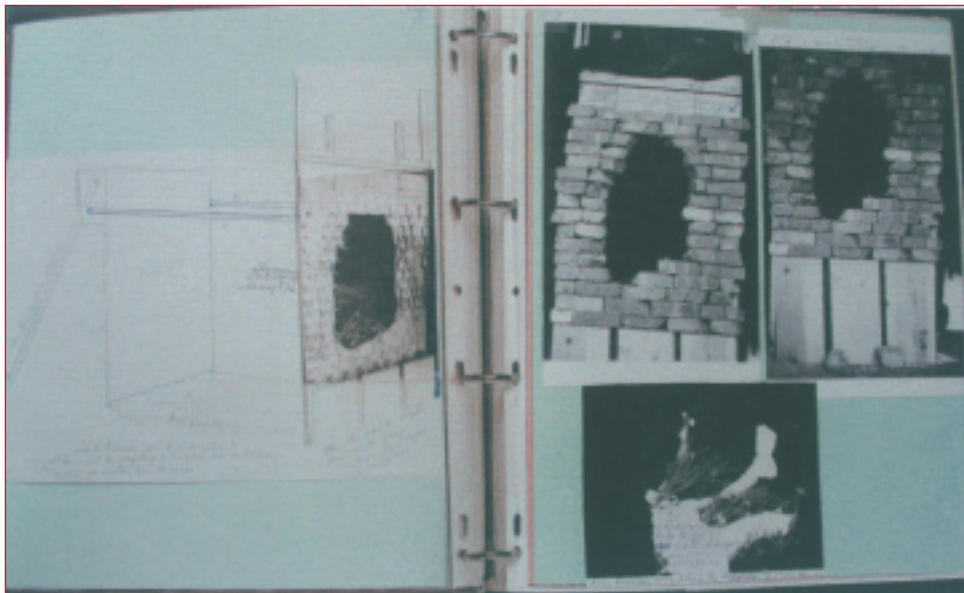
A esencia das cousas gusta de ocultarse.

Heráclito

O uso de modelos conceptuais abstractos, afastados do peso do concreto, é fundamental para abrir novas vías de investigación e interconectar disciplinas dispares.

Un exemplo é o clásico problema “can-óso”. Un can está situado ante un

³¹ P. Klee, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, cop., 1979; *Bases para la estructuración del arte*, (título orixinal: *Pädagogisches Skizzenbuch*), Buenos Aires, Need imp., 1998.



M. Duchamp, *Manual de instruccións para Étant Donnés*, 1946-66. pp. 17-18. (10,11) Debuxo da terceira operación: colocación da prancha que vai soporta-lo muro de ladrillos co burato.

valado e ó outro lado deste hai un óso, en principio, inaccesible. O valado, non obstante, ten unha porta aberta a certa distancia.

Obsérvanse dúas conductas no animal. Nunha, o can salta, ladra, empuxa e escarva ata renderse, sen conseguir alcanza-lo óso. Na outra, o can compórtase ó principio como o anterior pero, cando os seus esforzos non dan resultado, utiliza tentativas explorato-

rias cada vez máis arriscadas ó longo do valado, afástase do óso, atopa a porta e come o manxar.

Moitos problemas son versións do “can-óso” que non residen nun espacio físico senón nun determinado espacio conceptual. Para resolvelos hai que cambia-la percepción sobre o que é relevante á hora de come-lo óso. Non abonda con estar preto del. Un

W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Labor, 1991; *Cursos de la Bauhaus*, Madrid, Alianza, 1991; *La gramática de la creación: el futuro de la pintura*, Barcelona, Paidós, 1987.

A. Schoenberg, *Fundamentals of musical composition*, London, Faber, cop., 1988.

A. Schoenberg e W. Kandinsky, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid, Alianza, 1987.

arredamento deste supón un achegamento nese espazo perceptivo.

Cando Miró chegou a madura-la súa iconoloxía poética conectada co mundo infantil, tivo primeiro que se afastar e separarse formal e iconograficamente deses repertorios para, despois de entender a Kandinsky e ós surrealistas, volver a eles desde o outro lado.

Unha imaxe convértese nun modelo diagramático no momento en que a transformamos en instrumento de traballo. Así, un cadro pode ser unha ilustración dunha idea para uns e un modelo para outros, é dicir, pode representar unha idea inspiradora ou un sistema de posibles organizacións abstractas levadas a outro campo. Moreno Villa³² describe como os cadros dotan a súa literatura de estruturas compositivas substanciais, e son unha fonte importante na organización da súa obra. Paul Klee³³ utiliza profusamente os diagramas para desenvolver e explicar conceptos abstractos de teoría da arte. “Cuando empecé a dar clases, tuve que poner en claro, con bastante precisión, lo que yo hacía casi siempre de manera inconsciente”. Para Helene Schmidt-

-Nonne³⁴, a ensinanza de Klee desenvólvese “objetiva y sistemáticamente. El planteamiento de los problemas recordaba a veces a las fórmulas del matemático o del físico pero, observado de cerca, no era sino pura poesía”.

O importante dos modelos diagramáticos, como xa mencionamos, é a súa capacidade para desprazar e transformar espazos do problema gañando así novas perspectivas.

Kandinsky renuncia ó punto de fuga e á perspectiva entendendo o espazo como redución de tódolos espazos posibles para, a través desa *reductio*, paradoxalmente, expresa-lo infinito. Renuncia tamén á composición. As formas son situadas no plano bidimensional co mesmo sentido, xa estean no bordo ou no centro, en primeiro plano ou no fondo. As disonancias, os intervalos, os motivos máis breves adquiren a mesma importancia cós grandes bloques. Os seus cadros son modelos diagramáticos que expresan, mostran e exemplifican a dimensión de simultaneidade que nese momento estaba cuñando a ciencia.

32 “Parecerá una paradoja, pero es cierto que el alemán Wolfflin me enseñó más disciplina para la prosa que muchos españoles [...] con el trabajo atento de aquella traducción me acostumbré a enfocar los temas con más rigor y a penetrar más hondamente en ellos mediante el análisis, las relaciones de unas cosas con otras y la visión de conjunto. El resultado fue que la pintura me enseñó a componer; los principios fundamentales de las artes plásticas se me aparecieron como rectores para la escritura. Y hasta para la vida” (Moreno Villa, *Revista Poesía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978, p. 41).

33 P. Klee, *Bosquejos Pedagógicos*, Caracas, Monte Ávila, 1974, p. 53.

34 *Ibid.*, p. 53, ve-la reseña de Helene Schmidt-Nonne, titulada “La enseñanza de Paul Klee en las ciudades de Weimar y Dessau”.

Os modelos diagramáticos utilizados no proxecto non están asociados a unha representación, icona, obxecto ou forma; aínda que poidan adoptar estas estruturas, constitúen instrumentos heurísticos e, polo tanto, son fundamentalmente selectivos. En consecuencia, non serve calquera configuración, hai unha lóxica interna entre a noción clave e o diagrama instrumental que utilizar. Aquí, a noción clave constitúe unha semente mínima potencial a partir da cal se van incorporando todo tipo de estruturas diagramáticas nun proceso de proliferación e de xeración doutros sistemas ou modelos.

Un aspecto significativo da arte baséase na necesidade de desestabilizalo que se dá por suposto, busca destacar e profunda-la percepción. No século XIX, Cézanne inicia o que vai ser un conflito aínda hoxe sen resolver: o desexo de unidade e orde, o dotar de intelixibilidade e obxectivización a visión e a conciencia de que esa orde só pode ser alcanzada pola busca constante da “verdade” e sinceridade das emocións que, paradoxalmente, a destrúen.

O artista non debe sucumbir ante a imaxe desa criatura sen palabras e posuída polas musas que, nun tronso de inspiración, crea a súa arte, sen saber cómo nin por qué ocorreron as cousas.

Kandinsky



Antonio RABAZAS, “Pequena elucidación sobre o proxectar”, *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 113-139

Resumo: O desenvolvemento da aptitude para contextualizar e globaliza-los diferentes saberes, sendo aconsellable en calquera campo, convértese nunha necesidade nas disciplinas artísticas. O proxecto vén a se-lo acto cognitivo que establece a estratexia que hai que aplicar, os obxectivos, os medios e os fins para a solución dos problemas formais nas artes, a técnica e a tecnoloxía. Neste breve apuntamento, o proxecto enténdese coma unha estrutura sistémica cunhas ferramentas conceptuais que xiran ó redor dunha noción clave na que operan estruturas diagramáticas abstractas provistas de configuracións organizativas e formais constituíndo modelos.

Palabras chave: Proxecto. Arte. Debuxo. Noción clave. Diagrama. Modelo.

Resumen: El desarrollo de la aptitud para contextualizar y globalizar los diferentes saberes, siendo aconsejable en cualquier campo, se convierte en una necesidad en las disciplinas artísticas. El proyecto viene a ser el acto cognitivo que establece la estrategia que hai que aplicar, los objetivos, los medios y los fines para la solución de problemas formales en las artes, la técnica y la tecnología. En este breve apunte, el proyecto se entiende como una estructura sistémica con unas herramientas conceptuales que giran en torno a una noción clave en la que operan estructuras diagramáticas abstractas provistas de configuraciones organizativas y formales constituyendo modelos.

Palabras clave: Proyecto. Arte. Dibujo. Noción clave. Diagrama. Modelo.

Summary: The development of aptitudes to put in context and globalize different knowledges, being advisable in any field, becomes something necessary in artistic disciplines. The project turns out to be the cognitive act that establishes the strategy to be applied, the goals, resources and aims needed to solve formal problems in Fine Arts, Technique and Technology. In this note, the project is seen as a systemic structure with some conceptual tools turning around a key notion. The abstract diagramatic structures equipped with organizative and formal configurations operate on this notion making up models.

Key-words: Project. Art. Drawing. Key notion. Diagram. Model.

— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 1-07-2002.



COÑECEMENTO DA TRADICIÓN E CONSERVACIÓN DO PATRIMONIO

*Ana M^a Macarrón Miguel**
Universidad Complutense
de Madrid

A CONSERVACIÓN DO PATRIMONIO CULTURAL: ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Cando falamos de conservación, referímonos a unha actividade case tan antiga como a Humanidade, pois o home valorou e preservou desde tempos moi remotos obxectos doutros pobos e épocas que, por razóns diversas, lle resultaban valiosos. Neste interese sempre estivo presente unha curiosidade pola información, utilidade, evocación ou pracer estético que esa obra, creación doutros homes, pobos e culturas, lle podía proporcionar. En moitas ocasións eran razóns de tipo político, relixioso, económico ou artístico as que levaban a apreciar unhas obras, salvagardándoas e reparando os danos que tivesen, co desexo de renovar e actualizalo obxecto que se quería eterno ou polo menos reciclable; e, por esas mesmas razóns, outras veces modificábanse ou destruíanse nun afán de cancelar e borralas ideas que representaban, de acordo coa

ideoloxía dominante na sociedade e na época correspondentes.

As fundamentais transformacións que se producen no século XVIII coa Revolución Francesa e os grandes descubrimentos arqueolóxicos provocan un crecente interese pola Antigüidade; valórase agora non só a dimensión representativa, artística ou devocional da obra, senón tamén os seus aspectos documentais e históricos, e desenvólvese unha conciencia de patrimonio cultural colectivo, todo isto orixinará



Pinturas da Ermida de San Baudelio de Berlanga (Museo del Prado), vendidas a un comprador americano a principios do século XX.

*Profesora Titular de Teoría e Historia da Restauración.

importantes cambios na forma de enfocarse e tratar ese patrimonio: ó ser unha herdanza colectiva, será o Estado o principal responsable da súa xestión, conservación e divulgación, para o cal se fai necesaria a creación de institucións e centros públicos dedicados a este labor. Xorden agora os primeiros museos para acoller-las coleccións nacionalizadas e as procedentes do espolio dos países ocupados e colonizados, ricos en patrimonio artístico pero de escasos recursos económicos.

Sen embargo, gracias a esta localización, moitas veces o patrimonio cultural, que xa transcendeu desta forma as fronteiras nacionais, foi estudiado, divulgado amplamente, conservado e, en ocasións, restaurado; espertou progresivamente o interese polo coñecemento doutras culturas e fixo realidade as afirmacións de Goethe nas que aseguraba que “as producións de valor auténtico presentan este carácter polo que pertencen á Humanidade enteira”, e “a ciencia e a arte pertencen ó mundo e, diante delas, desaparecen as barreiras da nacionalidade”.

Froito desta concepción, desde a época neoclásica promúlganse en Europa leis que determinan qué tipo de obxectos teñen a categoría de monumentos que deben ser preservados, e responsabilízase as Academias da súa recolección e conservación; tal é o caso da Real Orde de xuño de 1803 pola que Carlos IV lle encarga á Real Academia da Historia recoller e protexe-los monumentos antigos que se descubran no reino nestes termos: “he tenido a bien

encargar a mi Real Academia de la Historia, con el deseo de hallar algún medio que pusiese a cubierto las antigüedades que se descubran en la Península de la ignorancia que suele destruirlas con daño de los conocimientos históricos, y de las Artes a cuyos progresos contribuyen en gran manera [...]”. Na detallada descrición que fai delas, encóntranse estatuas de calquera material, templos, sepulcros, teatros, baños, calzadas e camiños, acueductos, inscricións, mosaicos, moedas, fragmentos de arquitecturas, instrumentos musicais, armas, balanzas, reloxos solares ou maquinais, xoias, selos, instrumentos e utensilios, e por se quedase algo sen nomear “cualesquiera cosas aún desconocidas, reputadas por antigüas, ya sean púnicas, romanas. Cristianas, ya godas, árabes y de la baxa edad”. É dicir, valóranse os aspectos históricos e artísticos, e non se exclúe ningunha cultura, dada a enorme contribución que todas efectúan ó patrimonio cultural.

Créanse Comisións de Monumentos e cargos de comisarios, coa finalidade de vixiar e asegura-la conservación desas antigüedades e autorizar e controla-las escavacións, tema fundamental para a conservación do patrimonio: en Italia, o escultor Antonio Canova é nomeado Superintendente para os Tesouros Artísticos, coa finalidade de inspeccionar e enriquece-los Museos, mentres que a Carlos Fea, comisario para as Antigüidades, se lle encomenda a supervisión dos monumentos antigos e as

igrexas. A Real Orde de Carlos IV mencionada encarga ese coidado ós *Justicias* de tódolos pobos que “cuidarán de que nadie destruya ni maltrate los monumentos descubiertos, o que se descubrieren, puesto que tanto interesan al honor, antigüedad y nombre de los pueblos mismos [...]. Lo mismo practicarán en los edificios que hoy existen en algunos pueblos y despoblados sin permitir que se derriben ni toquen sus materiales para ningún fin; antes bien cuidarán de que se conserven; y en el caso de amenazar próxima ruina, la pondrán en noticia de la Academia [...] a efectos de que ésta tome las providencias necesarias para su conservación”. Desta maneira, á hora de conservar e restaurar, as prácticas seguidas noutros tempos —consistentes no reciclado das obras e os seus materiais, modificacións e restablecementos estéticos e iconográficos co fin de readaptalo obxecto ós novos usos e necesidades— darán paso a tendencias máis respectuosas coa integridade e autenticidade do monumento, e valoraranse tódalas manifestacións, os seus materiais e formas orixinais, reparando e restituíndo as partes danadas e desaparecidas pero sen invasións sobre o orixinal, co fin de preservar o seu valor histórico.

Sen embargo, a integridade do patrimonio non estaba con isto definitivamente asegurada. A industrialización e mailo crecemento das cidades que ten lugar no século XIX suporán un perigo, sobre todo para o patrimonio monumental. A necesidade de

acolle-las grandes masas obreiras que emigran ás cidades provocará o ensanche destas, polo que se derrubaban murallas antigas para a creación de novas barriadas, á vez que os monumentos antigos se modifican para facelos habitables, pechando ventás e outros ocos (como a Torre das Damas da Alhambra de Granada), ou deixándoos outras veces en estado ruinoso ben polo custo que suporía consolidalos e restauralos, ben como consecuencia dunha concepción romántica que ve na forma da ruína inserida na paisaxe que a rodea a verdadeira calidade histórica e xenuína



Ábsida da Igrexa de San Martín en Fuentidueña (The Cloisters, Metropolitan Museum of Art, Nova York), cedida a cambio dalgunhas pinturas de San Baudelio de Berlanga, hoxe no Museo del Prado.

do monumento, capaz así de evocar unha morea de lembranzas e suxestións.

A isto hai que engadirlle os estragos que as desamortizacións dos bens eclesiásticos causaron no patrimonio monumental, edificios alugados a particulares e congregacións polo Estado, e que ó seren pouco rendibles economicamente e custosa a súa conservación, en moitas ocasións foron reformados, demolidos ou vendidos a compradores estranxeiros que, tras desmontalos, os exportaron ós seus países (como ocorreu coas pinturas murais da Ermida de San Baudelio da localidade de Casillas de Berlanga, declarada Monumento Nacional en 1917, cinco anos antes do espolio, o Mosteiro de Sacramenia, ou a ábsida de Fuentidueña¹). Estas agresións eran cometidas en moitas ocasións co beneplácito e incluso acicate das administracións correspondentes: en 1837, o Ministerio de Hacienda ordenáballe á Junta Superior de Enajenación que animase as Juntas Provinciales, creadas para decidi-lo destino e reformas que debía seguir cada edificio, a promove-la demolición dos conventos, construíndo nos seus terreos novos edificios².



Panel explicativo dunhas ruínas arqueolóxicas preto da Abadía de Cluny en París, situado na rúa xunto ás ruínas mesmas.

1 Para máis datos pódese ver: Manuel Leguineche, *Yo pondré la guerra*, El País-Aguilar; Marcos Molinero, "San Baudelio de Berlanga. Pintura románica y mozarabe en una ermita expoliada", *Restauración & Rehabilitación*, 59, decembro 2001; Ana M^a Macarrón Miguel e Ana González Mozo, *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Madrid, Tecnos, 1998.

2 Ver Ana M^a Macarrón Miguel, *Historia de la conservación y la restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Tecnos, 2002.

Pero as alteracións e destrucións do patrimonio, especialmente o arquitectónico, debéronse non só á incultura, senón tamén ós criterios seguidos nas intervencións de restauración, como sinalou Torres Balbás. No século XIX, as diferentes actitudes e tendencias seguidas ata ese momento resúmense en dúas grandes escolas inspiradas polo eclecticismo historicista que caracteriza a época: a restauración estilística é a que rexeita a restauración como unha forma de profanación dos seus valores xenuínos, polo que defende a autenticidade do monumento e acepta, cunha concepción bioloxicista, o estado incluso ruinoso no que se encontra. Trátase de dúas posturas extremas que contemplan desde puntos de vista diferentes a historicidade do edificio.

A restauración estilística, na busca da pureza orixinal do monumento, reconstrúe de forma mimética e por analoxía con outros da mesma época e lugar os elementos perdidos, proxectados pero non construídos, ou os que faltan, segundo os canons estilísticos propios da época e lugar, producindo un falso. Pero tamén destrúe as achegas doutras épocas, ó eliminar engadidos posteriores, borrando así valores documentais e históricos. A corrente antagónica, no seu desexo de non falsear e respectalo curso vital da obra, só admite a súa consolidación e apontoamento, aceptando a súa morte inevitable cando chega a hora.

3 Respecto destas correntes, consultar Antón Capitel, *Metamorfosis de los monumentos y teorías de restauración*, Madrid, Alianza, 1988; Ana M^a Macarrón Miguel, *Historia de la conservación y la restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Tecnos, 2002; e Ana M^a Macarrón Miguel e Ana González Mozo, *La conservación y la restauración en el siglo XX*, op. cit.

Desde finais do século XIX e primeiros anos do XX, aparecen alternativas a estes criterios coa escola italiana representada principalmente por Camilo Boito e Gustavo Giovanonni, que conxuga os aspectos positivos de ambas concepcións nunha postura intermedia máis moderada, que entende a restauración como unha forma de conservación e, polo tanto, establece os límites que debe ter para evitar cometer falsos históricos e estéticos: mínima acción restauradora, non reprodución de decoracións nas partes novas, recoñecemento da zona restaurada, colocación de signos e epígrafes descritivos da actuación no monumento, respecto polas achegas doutras épocas e documentación das actuacións. Camilo Boito formulou estes criterios en oito normas que presentou no III Congreso de Arquitectos e Enxeñeiros Civís realizado en Roma en 1883. Tales directrices considéranse a primeira Carta do Restauo e sentan as bases do que serán a conservación e a restauración na actualidade³.

A partir deste momento e ó longo do século XX, realízanse periodicamente numerosos congresos e convencións nacionais e internacionais para discutir e unir criterios de actuación, e proliferan as recomendacións e normativas sobre os diferentes aspectos da problemática que a conservación do patrimonio cultural implica.



Ruínas do Teatro Romano de Sagunto antes da última “restauración”.



A escena do Teatro Romano de Sagunto despois da “restauración”.

¿POR QUE A SOCIEDADE ACTUAL NECESITA CONSERVARLO PATRIMONIO CULTURAL HERDADO?

A resposta parece obvia e sinxela: os bens culturais que constitúen ese patrimonio son a nosa memoria histórica, sen ela a Humanidade estaría perdida; son realizacións do home ó longo de xeracións sucesivas, que representan as relacións deste co seu medio e teñen valor artístico, histórico, científico, técnico e documental.

Nalgúns dos máis importantes documentos normativos deste século explícanse as razóns que motivan a conservación do patrimonio monumental. Así, a Carta Internacional sobre a Conservación e Restauración de Monumentos e Conxuntos Histórico-artísticos (Carta de Venecia), adoptada no II Congreso Internacional de Arquitectos e Técnicos de Monumentos Históricos en 1964, expón no seu preámbulo que as obras monumentais, cargadas dunha mensaxe espiritual do pasado, continúan a ser no presente un testemuño vivo das tradicións seculares dos pobos; recoñece que a Humanidade se concienciou da unidade dos valores humanos ós que considera un patrimonio común, do que é responsable solidariamente para conservalo e transmitilo “en toda a riqueza da súa autenticidade”. Pola súa parte, o Consello de Europa, no Congreso sobre o

patrimonio arquitectónico europeo, que tivo lugar en Amsterdam en outubro de 1975, proclama o patrimonio arquitectónico como un “capital de insubstituíble valor espiritual, cultural, social e económico”, do que cada xeración obtén unha nova inspiración; trátase dun tesouro construído a través de séculos e a destrución de calquera das súas partes, que será irremprazable, empobrecenos. É ademais “un capital económico que se pode utilizar para aforrar recursos comunitarios”, e desde o punto de vista educativo “proporciona un caudal de material para explicar e comparar formas e estilos e as súas aplicacións”. Na Declaración de Amsterdam afirmase que “a esixencia desta conservación é unha esixencia vital, porque está motivada por unha necesidade profundamente humana: vivir nun universo que siga sendo familiar, integrando o cambio desexable e inevitable”⁴.

O poeta e crítico inglés defensor do prerrafaelismo, John Ruskin, explicou o enorme valor que a conservación do patrimonio arquitectónico ten para o espírito humano, na súa obra *Las siete lámparas de la arquitectura*; no capítulo “La lámpara del recuerdo” afirma: “La arquitectura es como el hogar y la protección de esta influencia sagrada [...]. Podemos vivir sin ella, pero no podemos sin ella recordar”. E máis adiante,

4 Ver M^a José Martínez Justicia, *Antología de textos de restauración*, Universidad de Jaén, 1996; Ignacio González Varas, *Conservación de Bienes Culturales: Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 1999; Alfredo J. Morales, *Patrimonio Histórico Artístico*, Madrid, Historia 16, 1996; e Ana M^a Macarrón Miguel e Ana González Mozo, *op. cit.*

referíndose ó valor de toda construción humana por humilde que sexa pero na que o home proxectou a súa vida, a súa alma, e foi testemuña da súas vivencias e sentimentos, marcada con selo propio e chea de recordos di: “Hay un altar en cada una de las casas del hombre. Que no lo olviden los hombres cuando derriben a la ligera sus casas y arrojen lejos sus pedazos”, e considera un deber moral non só a súa construción con amor e esmero senón tamén asegura-la súa conservación.

Pero non é só o monumento ou edificio illado o que interesa conservar; non hai que esquecer que o home realizou as súas construcións nun lugar por razóns concretas, adaptándose ou modificando a paisaxe para aproveitala de cara ás súas necesidades, o que deu como resultado estruturas urbanísticas, contornos paisaxísticos ou axardinados, agrupamentos de edificios coas súas alturas, perfís e distancias particulares, co fin de facilita-los diferentes tipos de vida urbana ou rural, propios e característicos de cada época, país ou rexión e cultura. Pensemos por exemplo nos patios dos palacios musulmáns cos seus estanques e olores, ou a cidade medieval trazada a base de estreitas rúas que converxen na catedral, núcleo desa sociedade; ou os lavadoiros, fontes e cruzamentos de termo de moitos núcleos rurais, situados á entrada da vila, importantes desde o punto de vista etnográfico non só por seren lugares nos que se realizaban certas tarefas senón tamén por constituír núcleos de

reunión de valor social e comunicativo, testemuño de formas de vida e relación.

Polo tanto, a conservación do patrimonio arquitectónico implica a do seu contorno, e a valoración tanto das construcións importantes desde o punto de vista estético e histórico, como das máis humildes pero representativas dunha cultura, dos conxuntos, centros históricos, barrios, etc. Isto é extensivo tamén a tódolos bens culturais, incluídos os de carácter moble (pinturas, esculturas, ourivería, etc.). E temos que ter claro que esa conservación lle corresponde á sociedade enteira, a todos e cada un de nós en tanto que herdeiros dese patrimonio, pero tamén depositarios coa responsabilidade de transmitírllelo ás xeracións futuras o máis íntegro e no mellor estado posible.

PAUTAS PARA A CONSERVACIÓN DO PATRIMONIO CULTURAL

O mantemento en bo estado dos bens culturais que conforman o noso patrimonio cultural implica medidas preventivas que incidan nas súas condicións ambientais co fin de que sexan adecuadas para a estabilidade da materia que os constitúe, e outras referidas á forma na que o obxecto é utilizado, divulgado ou transferido: o control da humidade, temperatura e iluminación; vixia-la ausencia de pragas infectantes; a forma en que se expoñen os obxectos; as decisións acerca de prestar ou non determinadas obras para exposicións

temporais itinerantes; a aceptación ou prohibición da venda ou transmisión de calquera tipo dos bens considerados relevantes para o patrimonio dun país; o uso (e abuso) de obxectos e monumentos emblemáticos para a celebración de festas e conmemoracións (como ocorre coa fonte de Cibele en Madrid cando se produce algunha victoria do Real Madrid, ó se subiren os xogadores á estatua da deusa cos conseguintes estragos que periodicamente se producen por esta causa) son algunhas das problemáticas implícitas na conservación.

Pero tamén os criterios e metodoloxías seguidos en restauración son determinantes para manter en bo estado o obxecto: o emprego de materiais estables e técnicas reversibles, intervencións mínimas e prudentes, sobre todo en limpezas, o mantemento ou eliminación de repintamentos e engadidos posteriores, as reconstrucións e reintegracións de partes perdidas, a elección do método e os materiais máis adecuados para a intervención sobre a base dunha boa diagnose e unha colaboración interdisciplinaria que garantan unha correcta interpretación da obra así como a súa problemática material, estética, histórica e documental, aseguran a integridade da obra na súa transmisión ó futuro. Cesare Brandi, fundador do Istituto do Restauro de Roma e un dos teóricos máis importantes do século XX, definía a restauración como “el momento metodológico del

reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad, estética e histórica, en vistas a su transmisión al futuro”. Considera que a restauración require un estudio previo da obra nos seus valores materiais, tanto os que conforman a súa estrutura como os que configuran o seu aspecto, recoñecendo a súa temporalidade como produto humano realizado nun tempo e un lugar, pero que segue existindo no tempo e no espacio. Isto produce pegadas no seu aspecto debidas á evolución natural da súa materia e ós diversos avatares, usos e vivencias de cada período histórico polo que pasou. Non é simplemente unha suma de partes na súa dimensión estética como obra de arte, senón a concatenación e composición dos elementos que compoñen a obra o que lle dá significación e valor artístico. Todo isto implica que a restauración debe orientarse ó restablecemento da unidade potencial e á lexibilidade da obra, e non pretende-la reversibilidade do tempo nin a abolición das pegadas da historia, limitando a súa actuación cando comece a hipótese, e deberá ser recoñecible co fin de evitar cometer falsos históricos ou estéticos⁵.

Polo tanto, a conservación do patrimonio require, en primeiro lugar, a adopción de medidas administrativas e xurídicas eficaces que regulen os aspectos sociopolíticos e económicos implicados. A gran cantidade de bens culturais existentes nalgúns países e

5 Para unha mellor comprensión destes conceptos ver Cesare Brandi, *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza, 1989.

as dificultades que a conservación do patrimonio arquitectónico entraña en numerosos casos necesita dunha política selectiva correcta para preservar aqueles bens de singular relevancia e significación, raros, únicos e insubstituíbles, de carácter universal, que fosen moi influentes e exemplo dunha cultura e hábitats humanos.

Isto leva consigo unha política cultural adecuada que saiba antepoñer-llos principios da conservación a outro tipo de consideracións e intereses partidistas, propagandistas e económicos, así como saber establecer prioridades á hora de investir recursos, moitas veces escasos, para restaurar uns obxectos ou outros, para emprender, por exemplo, intervencións de urxencia en catedrais de segunda categoría pero en mal estado de conservación, ou restauralas máis importantes e publicitarias pero en situación menos urxente. Ou establecer políticas de exposicións e préstamos que miren máis á preservación do obxecto que a corresponder a compromisos políticos que pouco teñen que ver coa conservación e só buscan o prestixio e lucro persoal ou partidista. Ou mesmo adoptar medidas para o aproveitamento e utilización do monumento e para a revalorización do seu contorno, ou para preservar igualmente o patrimonio rural e o natural. Establecer programas e normativas co fin de regula-lo papel da industria e o comercio (pegar carteis...), e a concesión de axudas e fondos para restauración e rehabilitación.

Co fin de asegurar estes principios é imprescindible a formación específica, de nivel universitario, e o perfeccionamento e reciclaxe dos profesionais responsables das diferentes tarefas implicadas na conservación do patrimonio cultural: conservadores de museos, restauradores, técnicos, directores dos correspondentes entes administrativos..., así como establecer programas educativos a tódolos niveles que inclúan temas sobre a importancia do noso patrimonio e a súa conservación.

PAPEL DOS DISTINTOS SECTORES NA CONSERVACIÓN DO PATRIMONIO

Un dos problemas que se formula na conservación é determinar competencias, responsabilidades e a quen lle corresponde custear os gastos derivados do mantemento e restauración dos bens culturais. Dado que estes obxectos son realizacións do espírito humano e testemuños de valores de civilización, e polo tanto patrimonio colectivo, as administracións públicas son as primeiras responsables da súa conservación, ben de forma directa desde as súas competencias e obrigas como propietarias, ben de forma indirecta en tanto que supervisoras e garantes do cumprimento das obrigacións dos propietarios particulares, xa sexan persoas privadas, institucións ou colectivos diversos. A Constitución di no seu artigo 46: "Os poderes públicos garantirán a conservación e promoverán o enriquecemento do patrimonio histórico,



Muíño de auga en Vivar del Río, exemplo de patrimonio etnográfico.

cultural e artístico dos pobos de España e dos bens que o integran, calquera que sexa o seu réxime xurídico e a súa titularidade. A Lei penal sancionará os atentados contra este patrimonio". E no artigo segundo da Lei de Patrimonio Histórico Español especificanse as competencias da Administración do Estado segundo o establecido pola Constitución no tocante a garantir a conservación do patrimonio histórico español, fomentar o seu enriquecemento, tutelar o acceso de todos os cidadáns ós bens que o integran, difundir internacionalmente o coñecemento deses bens, protexelos fronte ó

espolio e a exportación e recuperalos cando fosen exportados desa forma.

Na práctica, esas responsabilidades concrétanse en disposicións, como a Declaración de Bens de Interese Cultural, ó establecer medidas tributarias e fiscais que favorezan os traballos de conservación e restauración dos bens culturais; ordena-las reconstrucións ou demolicións de obras realizadas sen o permiso correspondente, con cargo ó responsable da infracción; demandar dos propietarios o exame dos bens mobles e as informacións necesarias sobre eles e inspecciona-la súa conservación; realizar expropiacións forzosas

a prol do interese social cando exista perigo nun ben de interese cultural de destrución, deterioro ou uso incompatible cos seus valores, ou tamén cando os edificios impidan a contemplación dun ben de interese cultural ou supoñan riscos para estes; ordenar, executar e autorizar escavacións arqueolóxicas e asigna-lo produto destas segundo o previsto no artigo 44 da Lei de Patrimonio Histórico e o 351 do Código Civil; exercer-los dereitos de tanteo e retracto para a adquisición de obras do patrimonio histórico español que se vaian a poxar; conceder bolsas e axudas para a investigación e a creación; e, finalmente, “procurar por tódolos medios da técnica, a conservación, consolidación e mellora dos bens declarados de interese cultural, así como dos bens mobles incluídos no Inventario Xeral [...]”. Desgraciadamente, en moitas ocasións algunhas administracións públicas non cumpren ese papel de garantes, ó face-la vista gorda en situacións como



Igrexas escavadas na rocha, Lalibela (Etiopía), declaradas Patrimonio da Humanidade pola Unesco.

a escalada á fonte da Cibeles, ou autorizando reconstrucións como a do Teatro Romano de Sagunto, que foi finalmente declarada ilegal polos Tribunais, por poñer só algún dos moitos exemplos cos que, por desgracia, contamos.

Pero xa que o patrimonio é a nosa herdanza e ó mesmo tempo sómos-los seus depositarios e é obxecto de propiedade privada, os seus propietarios particulares teñen igualmente responsabilidades directas na súa conservación. A Lei do Patrimonio Histórico Español establece no seu artigo 8 o deber de calquera persoa de presentar unha denuncia ante a administración competente cando “observen perigo de destrución ou deterioro dun ben integrante do patrimonio histórico español [...]”. Neste aspecto podemos sinalar como exemplo a denuncia que fixo o avogado J. M. Molines, ante os tribunais de xustiza das obras realizadas no mencionado Teatro de Sagunto e que supuxeron o desenvolvemento do proceso que culminou na súa declaración de obra ilegal. O artigo 10 determina tamén a capacidade de calquera persoa para solicitar ante a Administración a incoación dun expediente para a declaración de Ben de Interese Cultural, o que lle outorga a facultade de protexer indirectamente un ben que considere relevante e que estea en perigo por calquera circunstancia (abandono, demolición inminente, restauracións que atenten contra a súa integridade, espolio, etc.), posto que un ben que ten incoado un expediente de declaración está protexido ó se deter calquera intervención

ata que se resolva a dita declaración nun ou outro sentido. Así mesmo, o propietario dun ben de interese cultural está obrigado a conservalo en bo estado, dándolle un uso compatible coas súas calidades orixinais, a non exportalo nin vendelo sen a autorización correspondente, a permiti-la súa visita pública gratuíta polo menos catro días ó mes e o seu estudio por parte dos investigadores, mantelo no seu contorno sen desprazalo salvo que sexa imprescindible por razóns de conservación, forza maior ou interese social, e a non realizar obras interiores nin exteriores que afecten ó inmovible ou ás súas partes.

Non podemos esquece-lo importante papel que a iniciativa privada, a través do mecenado, xoga na conservación do patrimonio cultural. As fundacións, as asociacións culturais e as organizacións non gobernamentais están contribuíndo activamente á conservación e divulgación do patrimonio financiando traballos de restauración e rehabilitación, mediante a dotación e concesión de bolsas para a investigación e perfeccionamento de profesionais que realicen prácticas en museos ou xunto a profesionais internacionais destacados, organizando reunións para tratar diversos aspectos da conservación do patrimonio ou editando revistas e publicacións diversas que dan a coñece-las características, o estado de conservación e as intervencións realizadas nos bens culturais. Exemplos desas actuacións son os estudos e reconstrución do Coro Pétreo do Mestre Mateo

na Catedral de Santiago, destruído a principios do século XVII por orde do bispo Clemente, que foi patrocinada recentemente pola Fundación Pedro Barrié de la Maza; as restauracións das esculturas clásicas do Museo del Prado e das trazas de Juan de Herrera, propiedade de Patrimonio Nacional con financiamento da Fundación Marcelino Botín; os traballos de restauración auspiciados pola Fundación Caja Madrid en colaboración co Concello de Madrid e con diversas comunidades autónomas como os traballos de escavación, documentación, consolidación e limpeza no Acueducto de Segovia, obras de limpeza, desinfección, consolidación e reintegración na fachada do Obradoiro, baldaquino, retablos, pinturas murais, e esculturas da Capela dos Mondragón na Catedral de Santiago, Murallas de Ávila, Ponte de Toledo, Xardíns do Buen Retiro e da Alameda de Osuna en Madrid, etc.; ou as contribucións nas restauracións de *A Cea* e o *San Xoan Bautista*, de Tiziano, da Fundación Argenteria xunto con Patrimonio Nacional; e a organización por parte desta fundación de ciclos de conferencias sobre conservación de cidades e zonas históricas e mecenado, publicadas en colaboración con Visor; ou mesmo as campañas de difusión e fomento do patrimonio e a súa conservación da Asociación para a Conservación e Fomento do Patrimonio Cultural Hispania Nostra, coa xestión dos premios Europa Nostra á protección do patrimonio arquitectónico e natural.

Ese labor de información e divulgación é fundamental para a salvagarda do patrimonio cultural pois o que non se coñece dificilmente se pode valorar e polo tanto conservar. A isto contribúen estas actividades, os Plans Nacionais de Información sobre o Patrimonio Histórico Español que encarga a Lei de Patrimonio, nos que se incluírían a información e divulgación dos bens do patrimonio mundial segundo a Unesco, e as campañas dos medios de comunicación cando denuncian atentados contra o patrimonio, informan de intervencións de conservación e restauración significativas, achados arqueolóxicos, adquisicións, etc. Programas como *Ruínas de España* emitido no espazo *Línea 900* de TVE, no que se denunciaba a situación alarmante do patrimonio monumental dalgunhas vilas españolas, con casos como a utilización como carboeira, cocheira, e corte de varias igrexas, ou o estado de abandono de mosteiros propiedade dunha comunidade autónoma, etc.; documentais como *De alma y de piedra*, emitido tamén por TVE hai poucos anos, no que se evidenciaban os problemas de conservación das catedrais españolas e a problemática administrativa e económica implicada, ou as reportaxes realizadas sobre a réplica e o novo museo de Altamira, son algúns dos exemplos que podemos mencionar e que deberían multiplicarse.

A educación xoga, así mesmo, un papel fundamental. É desde as idades máis temperás cando hai que informar e formar acerca do noso patrimonio e o

seu valor. No século XIX, cando Grecia toma conciencia da necesidade de controlar e regula-las escavacións arqueolóxicas no seu territorio e as exportacións de bens culturais, fúndase en Atenas a Sociedade de Amigos dos Museos para protexe-las antigüidades e educa-la xuventude na valoración e respecto por elas. Un dos documentos normativos máis significativos do século XX, a Carta de Atenas (1931), dicía que a mellor garantía de conservación dos monumentos e obras de arte vén do afecto e respecto do pobo, polo que instaba os educadores para “habitua-la infancia e a xuventude para que se absteñan de calquera actuación que poida degrada-los monumentos e as induzan a entende-lo seu significado e, en xeral, a interesarse na protección dos testemuños de toda civilización”. E, no mesmo sentido, pronúncianse outros documentos de ámbito internacional como a Declaración de Amsterdam (1975), a Convención da Unesco para a Protección do Patrimonio Mundial Cultural e Natural (1972), o Convenio de Granada para a Salvagarda do Patrimonio Arquitectónico de Europa (1985), e outros convenios e recomendacións da Unesco e do Consello de Europa.

¿Pero, como levar a cabo esa formación e habituación? A finais dos anos oitenta do século XX, a Unesco celebra en París un Congreso sobre Xuventude e Patrimonio no que se sinala a absoluta necesidade de introducir ensinanzas sobre o patrimonio nos plans de estudio de tódolos niveis escolares, cun carácter

teórico-práctico que inclúa visitas guiadas por especialistas a museos e outras institucións implicadas na conservación, xacementos e escavacións arqueolóxicas onde poidan incluso participar nalgunhas actividades, de maneira que establezan un contacto directo e vivo cos obxectos, o seu contexto, significado e problemática. En 1998, o Comité de Ministros do Consello de Europa promulga a Recomendación (98)5 sobre a Pedagogía do Patrimonio, na que lles recomenda ós Estados membros que adopten medidas administrativas, lexislativas e financeiras para desenvolver accións de pedagogía e sensibilización sobre a base da comprensión intercultural; fomentando as iniciativas tomadas por institucións educativas, asociacións culturais e demais responsables do patrimonio; organizando clases europeas do patrimonio financiadas polos organismos competentes, e que deberían contar coas novas tecnoloxías na información e comunicación de cara a unha acción coordinada e ó establecemento dunha rede que garanta o intercambio de experiencias e información⁶.

Afortunadamente, a conciencia existe e xa se desenvolven programas neste sentido, como a creación de parques etnolóxicos que recrean os medios de produción tradicionais do lugar e que inclúen biblioteca, museos etnolóxicos e talleres vivos onde aprender algúns oficios, e numerosos cursos en aulas de cultura, nos institutos e en

diversas asociacións culturais. Pero falta aínda unha maior convicción e sensibilidade por parte dalgunhas institucións responsables da protección e conservación do patrimonio para poñer en práctica estes principios e criterios de forma eficaz e adecuada. E isto depende dun reparto correcto dos recursos financeiros e de ter claras as prioridades de acordo coas necesidades de conservación, o que será posible cunha sólida formación especializada e constante dos responsables das distintas administracións.

E non podemos esquecer que o patrimonio cultural é un ben común de carácter universal, polo que a súa conservación implica a solidariedade efectiva dos Estados a través de políticas comúns e concertadas de protección nas que a participación de todos é indispensable.

BIBLIOGRAFÍA

- Ballart, J., *El Patrimonio Histórico y Arqueológico: valor y uso*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Brandi, C., *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza, 1989.
- Capitel, A., *Metamorfosis de los monumentos y teorías de restauración*, Madrid, Alianza, 1988.

⁶ Ó respecto consultar VV.AA., *Difusión del Patrimonio Histórico*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1996; Dolores Ruiz de Lacanal, *El conservador-restaurador. Historia de la profesión*, Madrid, Síntesis, 1999; e Ana M^a Macarrón e Ana González Mozo, *op. cit.*

- González Varas, I., *Conservación de los Bienes Culturales: Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Macarrón Miguel, Ana M^a, *Historia de la conservación y la restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Tecnos, 2002.
- Macarrón Miguel, Ana M^a, e A. González Mozo, *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Madrid, Tecnos, 1998.
- Martínez Justicia, M^a J., *Antología de textos sobre restauración*, Jaén, Universidad de Jaén, 1996.
- Morales, A. J., *Patrimonio histórico artístico*, Madrid, Historia 16, Col. Conocer el Arte, 1996.
- Riegl, A., *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor, Col. La Balsa de la Medusa, 1987.
- Ruiz de Lacanal, D., *El conservador-restaurador. Historia de la profesión*, Madrid, Síntesis, 1999.
- Ruskin, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Altafulla, 1988.
- VV.AA., *Difusión del Patrimonio Histórico*, Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1996.
- VV.AA., *Legislación sobre Patrimonio Histórico*, Ministerio de Educación y Cultura, Serie Análisis y Documentos.
- Yourcenar, M., *El tiempo, gran escultor*, Madrid, Alfaguara, 1989.



Ana M^a MACARRÓN MIGUEL, "Coñecemento da tradición e conservación do patrimonio", *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 141-157.

Resumo: O patrimonio cultural é testemuño das tradicións seculares dos pobos e constitúe a nosa memoria histórica. Temos que conservalo e protexelo fronte ó espolio e á destrución e transmitirlo ás xeracións futuras en toda a riqueza da súa autenticidade. Iso require a adopción de medidas preventivas ambientais, administrativas e xurídicas que regulen os aspectos sociopolíticos e económicos implicados, políticas selectivas e culturais axeitadas, criterios e metodoloxías de intervención correctos e unha colaboración interdisciplinaria. Pero, ante todo, son necesarias unha formación e información sobre o patrimonio cultural desde a comprensión intercultural que desenvolva a conciencia solidaria da importancia de conservalo.

Palabras chave: Conservación. Restauración. Tradición. Patrimonio Cultural. Lexislación.

Resumen: El patrimonio cultural es testimonio de las tradiciones seculares de los pueblos y constituye nuestra memoria histórica. Tenemos que conservarlo y protegerlo frente al espolio y la destrucción y transmitirlo a las generaciones futuras en toda la riqueza de su autenticidad. Ello requiere la adopción de medidas preventivas ambientales, administrativas y jurídicas que regulen los aspectos sociopolíticos y económicos implicados, políticas selectivas y culturales adecuadas, criterios y metodologías de inter-

vención correctos y una colaboración interdisciplinar. Pero ante todo son necesarias una formación e información sobre el patrimonio cultural desde la comprensión intercultural que desarrolle la conciencia solidaria de la importancia de conservarlo.

Palabras clave: Conservación. Restauración. Tradición. Patrimonio Cultural. Legislación.

Summary: The Cultural Heritage is the evidence of the secular traditions of each nation and it makes up our Historical records. We have to preserve and protect it against the pillage and destruction, and transmit it to the next generations with all its richness and authenticity. This requires the adoption of preventive environmental measures, administrative and juridical actions in order to regulate the sociopolitical and economical involved aspects, selective and appropriate cultural policies, the right intervention methodologies and criteria, and a multidisciplinary collaboration. But the main issue is the need of education and information on the Cultural Heritage from the view of intercultural understanding that will develop the solidarity conscience about how important its preservation is.

Key-words: Preservation. Restoration. Tradition. Cultural Heritage. Legislation.

— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 23-05-2002.



A COMUNICACIÓN TEATRAL NA IDADE DA INFORMACIÓN

*Antoni Tordera**
Universitat de València

O inicio segue existindo.
M. Heidegger

1. A EXPROPIACIÓN DA METÁFORA TEATRAL

Cada século, que é unha forma de repartir aproximadamente o tempo e os seus ciclos culturais, podería caracterizarse polo que respecta ó teatro. Sen remontarnos excesivamente, poderíamos dicir que o XIX foi un século de teatro por e desde os actores, que oscilou entre as estéticas romántica e realista ou mesturounas. E, no que se refire ó século que acaba de transcorrer, é obvio retratalo apelando ó desenvolvemento da posta en escena, coa que tantos insignes creadores refundaron o teatro como arte teatral en tanto que obra artística e autónoma; en canto ó seu trazo dramaturxico máis notable (aínda que sempre se poderían aceptar outros parámetros), tal vez foi sintomática a súa indagación sobre a palabra, o absurdo da linguaxe —ou das situacións que vehicula— e a importancia outorgada ó silencio, ese silencio

“elocuente” que aniña nas palabras ou nos intersticios do texto, o que, finalmente, redundou en beneficio da arte do actor, ó que se invitou ó escenario a contribuír co seu corpo ou a elaborar artisticamente o que no argot teatral e nos manuais se chamou subtexto.

Unha panorámica tan ampla debe ser breve, aínda que haxa que deixar de lado as íntimas e prolíficas relacións, durante o XIX e sobre un fondo pictórico, entre a narrativa e o teatro, como as igualmente profundas e fecundas interrelacións, ó longo do XX, entre o cine e o teatro. Son cada vez máis frecuentes as investigacións sobre este conxunto de simbioses, anque que distemos aínda moito, tal vez por falta de perspectiva, de ser conscientes do alcance de tan dilatado convivir, compartir e, por iso mesmo, rivalizar.

Agora ben, as características definitorias emerxen ou establécense

* Catedrático de Teoría e Historia do Teatro.

segundo o punto de vista que interese, no noso caso o da comunicación teatral. Desde aí, e por persistir insensatamente na síntese de séculos, poderíamos dicir que o teatro decimonónico foi un hábito social, un costume de comunicación incuestionable en torno ó imán do escenario, o que explica a intensidade e extensión coas que esta arte impregnaba a vida cotiá, e o que xustifica a súa permanente presenza na prensa ou na narrativa (poderíamos enumerar tantas novelas, pero limitarémonos ó *punctum* tan citado de Dona Ana Ozores asistindo por primeira vez ó teatro, turbándose ante a representación do Tenorio), pero tamén, e para o noso tema, a existencia dun repertorio vertixinosamente renovado e a consolidación dunha febril industria teatral e de público, cunha vitalidade que se prolonga ata ben entrado o século XX, alleos como estabamos, pois falamos de España, ás correntes de renovación teatral e movementos de vangarda.

Estes últimos demóranse, pois, en entrar en España, así que o trazo que quixesemos propoñer para o século XX é tardío, xa que pensamos nunha nova forma de relación teatral, na que ir ó teatro non é xa un costume e asistir á representación supón acepta-la proposta dun esforzo na recepción. En efecto, o espectador é cominado a participar mental ou fisicamente, de Brecht ó *Living Theatre*, de Beckett a Grotowski.

Tamén é relevante, para falar da comunicación teatral no presente, recupera-lo feito, que vai máis alá do estrictamente arquitectónico, de que na

actualidade conviven edificios testemuño da centralidade urbana que a burguesía, durante o XIX, lle outorgou ós teatros “á italiana”, coa pluralidade de espazos non teatrais que a escenificación do XX utilizou e potenciou.

Afirmamos esa relevancia non só porque aínda podemos asistir a unha función de teatro baseada na dramaturxia dominante durante o século XIX ou porque cada un dos espazos “inéditos” (fábricas, pavillóns de deporte, matadoiros, etc.) responda a unha diferente concepción dramaturxica do texto, senón porque o tema do espazo reflicte un modo de concibir e propoñer-la comunicación teatral. E isto permítenos aborda-la situación daquela nos albores do século XXI, describíndoa como unha situación sen fronteiras, permeable a outras maneiras de comunicación artística e, en síntese, de comunicación. Este tema, o da relación espazo físico e comunicación teatral é, por certo, moi interesante, e aínda que non sexa o obxecto central da nosa exposición, si que convén recordar ou recalca-la íntima vinculación existente entre ambos aspectos, o primeiro de índole física (pero asumindo que a arquitectura é unha imaxe do mundo que se concreta no cemento ou noutros materiais constructivos) e o segundo de carácter conceptual. De feito, a maior ou menor cristalización da “idea do teatro” tradúcese ou constátase no tipo de estrutura espacial que este xera en cada época. O tema ofrece moitas e interesantes implicacións, ata o punto de que é posible detecta-la idea de teatro dunha determinada cultura a

partir do “edificio” (ou a súa ausencia) teatral que utilice.

A cuestión non é só arquitectónica, nin tampouco se limita a ofrecerse como ferramenta para albiscar, desde o estudio da distribución do público, a estrutura social e política subxacente, pois o que no fondo se está formulando en cada resolución arquitectónica dominante é o concepto de representación artística, os códigos da convención teatral, as relacións entre ficción e realidade, a natureza da “verdade escénica” e, nunha palabra, a práctica productiva da comunicación teatral. Podería bastar referirse ó teatro *alla italiana* como modelo que se inicia nos currais do Barroco español, e en espazos similares por toda Europa, ata instaurarse como modelo dominante provisionalmente definitivo no século XIX. E non é casual que a dispersión e busca de novos espazos coincida, nos albores do XX, coa reutilización do teatro *alla italiana* desde novas manipulacións dramaturxias, de Meyerhold a Brecht, en similar proceso ó que, por exemplo, a pintura das vangardas históricas manipulan, desmontan a linguaxe pictórica do cadro tradicional e as súas leis de perspectiva.

Isto parece observarse no presente dunha forma apropiada e incluso singular se acoutámo-la citada “transparencia” das paredes do teatro, esa non existencia, con algúns datos

1 Vid. *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2002.

2 Escribindo este texto nas vésperas do Mundial de Fútbol 2002 é fácil referirse, a título de exemplo, a este deporte. Non é necesario estenderse no seu impacto social e as súas implicacións comerciais, mediáticas... Limitareime a dúas citas (ambas en *El País* do 30 de maio de 2002). A primeira sen ambages: “El

constables. En primeiro lugar, sen caer no esquematismo, a diferenciación de clases, os seus teatros “propios” (burgués, proletario e aristócrata) e as súas correspondentes dramaturxias (conservadora, revolucionaria e elitista) desapareceron ou están en fase de extinción. Aínda previndo o lector do deliberado resume ó que nos obriga o espazo restrinxido deste escrito, poderíase aceptar que hoxe o espectáculo teatral non é alleo á realidade que recentemente Toni Negri e Michael Hardt¹ chamaron “imperio”, unha aproximación máis exacta do chamado imperialismo e máis precisa cá socorrida, pero non menos real, globalización. E por todo o planeta proliferan espazos teatrais idénticos, arquitectos ubicuos e formas clónicas do espectáculo.

En segundo lugar, e en certa forma vinculado ó primeiro dato, que algúns sentimentos ata agora invocados polo teatro coma a súa propia xustificación, “están noutro lugar”. Por exemplo a paixón, esa fonte anímica e corporal que durante máis de dous mil anos explicou o teatro como o lugar da *catarsis* aristotélica (da *mimesis* falaremos máis tarde). Pero sen dúbida hoxe os afeccionados, ou se se prefire, os apaixonados, están, como sinalabamos, noutro lugar. Aínda que sería máis xusto dicir que hai outros lugares de proposta catártica se non máis eficaces, máis abraiantes².

Ambos datos non se esgotan nun discurso sociolóxico obvio. Máis ben apuntan a feitos máis profundos. Neste sentido, os postulados de Guy Debord no seu famoso libro³ seguen sendo válidos para diagnostica-lo presente, en concreto e como unha opción central, a consideración do espectáculo non xa como unha forma xeral de entretemento, senón como unha categoría política e económica, clave para describi-la sociedade espectáculo, unha civilización na que radicalmente os cidadáns delegaron a súa capacidade de liberdade ou posibilidade de actuar, facer, ou foron obrigados a delegar, mediante unha serie de separacións entre individuo e acción, entre traballo e mercancía, entre vivencia e imaxe. Como dicíamos, eses postulados de principio dos anos setenta resultaron sinistramente premonitorios e aínda seguen sendo densos, dificilmente resumibles neste escrito, polo que remitímo-lo lector interesado á máis recente reedición do texto⁴.

Todo parece, a este respecto, como se a maioría dos estudiosos do teatro permanecesen, polo menos ata hai pouco, alleos ós cambios que se

estaban producindo —dunha maneira clara no último tercio do século XX e hoxe de maneira vertixinosa— nas condicións e canles da comunicación. Non deixa de ser paradoxal que antropólogos, sociólogos, expertos da comunicación, especialistas dos media, culturólogos..., que están investigando a sociedade actual e os seus sistemas de comunicación, coincidan en utiliza-lo modelo teatral en tódalas súas variantes para explica-lo estado da civilización de hoxe e do seu inmediato futuro. E como ese paradoxo, só en parte aparente, sitúa o que poderíamos denomina-las fraquezas e potencialidades da arte teatral, paga a pena, aínda que sexa brevemente, expoñe-las principais correntes e variantes da citada apropiación do modelo teatral, todas elas xirando ó redor da metáfora, esa imaxe permanente na nosa Historia, desde o *theatrum mundi* dos gregos, a variante do Renacemento, a cristalización barroca que se pode exemplificar no famoso auto sacramental de Calderón, ata chegar á vixente acepción da sociedade do espectáculo.

concepto es sencillo: el fútbol es espectáculo, el estadio debe ser un teatro y el césped el escenario”, a propósito do novo concepto estético, cultural e tecnolóxico dos novos estadios (Xapón e Corea). A segunda, firmada por Juan Cruz, apunta ós procedementos: “el fútbol es una metáfora de la vida, sí, pero cuando se convierte en literatura”.

3 Referímonos a *La sociedad del espectáculo*, publicado en España por Castellet Editor, 1976. Sobre a súa reedición véxase a nota seguinte.

4 O acerto do texto, a evolución dos feitos ou tal vez a fachenda do autor, convenceron a Guy Debord para reedita-lo libro sen ningún engadido ou cambio das súas palabras. De aí que hoxe é accesible ó lector como *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999. Sobre este pensador, artista e activista político pódese consultar Anselm Jappe, *Guy Debord*, Barcelona, Anagrama, 1998.



Desde os espazos e máscaras gregas e romanas ata os lugares impersonais das novas tecnoloxías da comunicación, o teatro segue.

Esa traxectoria, cinxíndonos ó século XX, ofrece, desde unha ilustre xenealoxía, tres correntes principais⁵:

a) LIÑA FRANCÓFONA: sexa desde o postmarxismo do xa citado Debord, ou desde posicións máis próximas a Nietzsche e Heidegger, como son as de Baudrillard e Lyotard, pero sempre desde as bases iniciais establecidas ou deseñadas por Foucault ou Barthes, téndese a describi-la realidade especta-

cularizada como unha situación desrealizada, na que os signos xa non operan e significan segundo a lóxica que, no seu tempo, propuxo a xa clásica teoría semiótica.

b) LIÑA NORTEAMERICANA: aquí non se trata dunha pretensión e uns razoamentos filosóficos con intencionalidade política, senón que as súas orixes están na famosa Escola de Chicago, en concreto Georges Herbert Mead⁶, e a partir

5 Transcribimos abreviadamente o resumo que fai Marco de Marinis, *Entendre el teatre. Perfilis d'una nova teatrología*, Barcelona, Institut del Teatre, 1998, pp. 321-323. Traducimos da edición catalana do orixinal italiano *Capire il teatro*, Firenze, Ponte alle Grazie spa., 1997. De todos modos, De Marinis recolle o que Claudio Vicentini expuxo na súa edición de *Il teatro nella società dello spettacolo* (vid. Bibliografía). O se-lo texto de Vicentini de 1983, e dada a rapidez dos cambios que caracteriza a situación presente, volvemos sobre o tema e engadimos algo máis en páxinas posteriores.

6 Verdadeiro referente do pensamento social, Georges H. Mead, como outros xenios da talla de Saussure e Stanislavski, a penas deixaron textos escritos. De feito, a súa obra fundamental, *Espírito, persoa e sociedade* (pero en inglés: *Mind, self e society*), traducida pola Editorial Paidós en 1972, é unha recompilación de manuscritos inéditos de Mead e notas de estudantes dos seus cursos. Sobre a súa contribución e correspondencias coa semiótica pragmática publiquei un libro, tal vez hoxe felizmente inencontrable (habería que revisalo desde a bibliografía actual): *Hacia una semiótica pragmática*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1978.

de aí unha simbiose entre antropoloxía e psicoloxía social, que tiña como obxectivo principal entende-los mecanismos de comunicación na sociedade. O exemplo máis claro, e tal vez máis coñecido —aínda que resistíndose ó encadramento—, é o de Erving Goffman, como nome máis representativo da apropiación do modelo teatral e a súa terminoloxía para explica-las relacións sociais⁷. Pois ben, e máis ou menos emparentado coa obra de Goffman, as propostas desa liña máis suxestivas para o noso tema son as que se concentran no chamado *dramaturgical approach*, un achegamento ó social desde o concepto de dramaturxia, que ten como clave unha “nova” consideración da “vida como teatro”⁸.

c) LIÑA INTERNACIONALISTA: a súa ubicuidade xeográfica vén auspiciada pola onda expansiva do seu obxecto de estudo: a comunicación de masas, e os vehículos que a xeraron e potencian, desde a televisión ás últimas novidades das contemporáneas e inminentes tecnoloxías da comunicación.

De feito, todo está cambiando —coma sempre— pero a unha gran velocidade —coma nunca. Os diagnósticos

de Vicentini⁹ xa son prehistoria. Abonda con se asomar ós panoramas e manuais máis recentes (por exemplo, E. Saperas e M. Rodrigo Alsina, *vid. Bibliografía*). O lector, coma o autor deste ensaio, pódese permiti-lo luxo de referirse á súa propia experiencia, máis ou menos fragmentaria, e de recorrer ó ton apocalíptico. Todo depende de, se se quere, optar pola satanización furibunda —non exenta de pánico e ignorancia— dos novos medios de comunicación, ou ben de apostar decididamente se non polas posibilidades do novo mundo feliz, polo menos por acepta-los feitos e enxerga-las súas potencialidades para o home, animal que necesita comunicarse con signos ou con símbolos.

A nova situación foi caracterizada polos expertos como a dunha sociedade de comunicación de masas. O panorama é complexo, e está sendo obxecto de estudo, e isto mesmo apunta ó seu trazo máis definitorio, o seu “estar sendo”, para ben ou para mal, o seu facerse, e arriscarse en consecuencia cara a prediccións que mesmo non é posible verificar. Pero aínda a risco de simplificar, aínda que protexidos pola

7 O seu texto máis difundido é, en castelán, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1987. A edición orixinal é de 1959, e a súa descrición das relacións sociais de comunicación calou fondo e incluso se banalizou nos manuais acostumados. Máis interesante me parece hoxe, se penso nos posibles tratamentos teatrais do “outro”, sexa marxinado ou inmigrante, o seu *Estigma. A identidade deteriorada*, tamén en Amorrortu, 1989.

8 Tal é o título (*Life as theater*) da recompilación xa clásica de D. Brissett e Ch. Edgley, Nova York, Aldine de Gruyter, 1990. Non é ocioso engadir que as aplicacións deste “approach” en USA son da máis variada e utilitarista fasquia: negociación en conflitos, técnicas de selección de persoal, mercadotecnia, pero tamén análises dos procedementos propagandísticos en política.

9 *Vid. nota 5.*

cautela metodolóxica de mirar desde o noso tema de interese, o teatro, poderíamos illar dous aspectos que nos parecen esenciais.

En efecto, por un lado esa comunicación decántase aparatosamente do lado da información, ata o punto de que se dixo con acerto que, na actualidade, o coñecemento se reduce fundamentalmente á recepción de noticias e que a información é o capital máis prezado; o grave é a conciencia clara, pero non controlable ata agora, de que esa información, nos seus emisores e canles, está fortemente mediatizada. En suma, que procede dun uso do poder, ante o cal non dispoñemos de medios de reacción (o teatro sería un posible lugar) e, o que é máis decisivo, que non existen aínda sistemas político-filosóficos que permitan a súa intelección, a súa explicación, lonxe xa de épocas nas que, por exemplo o marxismo (hoxe catalogado como anacrónico quizais prematuramente), permitía un lugar teórico desde o que interpretar e intentar transforma-la realidade do traballo, o rostro do capital, as condicións da felicidade. Tal vez por iso non existen en teatro sistemas dramaturxicos detectables e xeneralizables, e si unha escritura teatral da fragmentación, da denuncia concreta de datos puntuais, ou do regreso ós espazos dramáticos da subxectividade, o día a día e os conflitos microscópicos. Cousas que, por certo, parecen se-las únicas que lle interesan ó espectador, cando non o entretemento máis ou menos humorístico, como máximo cínico.

O outro aspecto que nos parece nuclear é o do desenvolvemento intenso, e incluso espectacular, dos soportes tecnolóxicos desa comunicación, máis que masiva planetaria (sen esquecelo feito obviado polos máis optimistas de que estes medios non están ó alcance da gran maioría da poboación mundial, consolidando así dous planetas fortemente diferenciados, en termos de canles e riqueza).

O lector informado pode aquí destaca-la novidade e influencia que prefira, ben sexa o teléfono móbil, que incluso está transformando, como recentes estudos demostraron, a morfoloxía de uso da man, recuperando o protagonismo do dedo polgar, ou que borrou, o móbil, a localización física do interlocutor que recibe a chamada ou desde onde se chama. Pero tamén o ordenador, emblema excelente dos cambios que se están operando no concepto e práctica de temas tan esenciais no teatro, como son a memoria e a representación da realidade. Por deternos brevemente nesta última, habería que subliñar que esa representación informática, isto é, o seu coñecemento e comunicación, se fai baseándose case exclusivamente en operacións dixitais, de base binaria, arrecunchando o procedemento analóxico, aquel que, polo menos ata agora, permitía a elaboración de connotacións na linguaxe e, en concreto, as metáforas. Sen falar xa do que quizais é o medio máis ubicuo, aparente e decisivo, a televisión. Todo o que se diga dese fluxo continuo, 24 horas sobre 24, e simultáneo infinitamente (en teoría miles de posibles canles) é pouco,

mellor dito, insuficiente. E non é necesario referirse, co oportunismo da moda, a fenómenos como *Operación Triunfo* ou *Gran Hermano*, últimas modalidades do “cuarto de hora de gloria” ó que, segundo Andy Warhol, todo cidadán aspira.

En cambio, ademais de subliña-lo potencial modelizador de conductas, si que me parece que atinxe á nosa reflexión sobre o teatro, o feito da crecente aplicación da interactividade á televisión, esvaecendo a xa clásica distinción de McLuhan¹⁰ entre medios “fríos” e medios “quentes”, pero sobre todo apropiándose do que parecía ser patrimonio exclusivo do teatro, a capacidade de resposta inmediata e personalizada do público ante o escenario, a interacción actor/espectador, tradicionalmente específica e diferenciadora do teatro. Pódese argüír que esa interacción desta arte é irreductiblemente física, corporal, “en vivo”, e sobre isto volveremos no terceiro apartado do noso escrito, pero vaia por diante que esa ausencia física non parece estorba-las efusións de paixón e lágrimas dos espectadores televisivos, convencidos como están de que a súa mensaxe de móbil, por exemplo, inflúe sobre o desenlace do espectáculo escenificado televisivamente.

Para non estendernos con exceso nos indicios, máis ou menos profundos, e para acollernos a unha autoridade

recoñecida academicamente, deteñámonos nalgúns efectos notorios doutro medio en auxe, a rede de cobertura mundial, a rede, en fin, Internet. O autor autorizado é Manuel Castells¹¹, un pensador interesante en tempos, curiosamente, de *gurús* (de Negroponte a Gates). E ben, dos seus numerosos e acertados diagnósticos, dous me parece que son pertinentes para o noso obxecto.

O primeiro afecta ó que acabamos de apuntar, o carácter de encontro que reivindica o teatro. Esa esencialidade teatral baséase nunha determinada maneira de percibir, conceptualizar e vivi-lo espacio e o tempo. Sen embargo, a rede vai configurando a experiencia deses parámetros fundamentais do home e as ancestrais regras da comunicación. Castells introduce unha instrumentalización terminolóxica e analítica que non vén ó caso transcribir aquí detalladamente (fluxos, nós e eixes), que lle permiten afirmacións sobre a incipiente configuración da experiencia do espacio (os lugares non desaparecen, pero a súa lóxica e o seu significado quedan absorbidos na rede) e do tempo (a mestura de tempos [tendente a] crear un universo eterno, autosostido, non cíclico senón aleatorio, non recorrente senón incorrente: o tempo atemporal). Sen dúbida, a noción de tempo e espacio é unha construción histórica, e o único que queremos dicir é que tal

¹⁰ A distinción, aínda válida con matices, foi proposta en 1962, no seu libro *The Gutenberg Galaxy*, publicado pola Universidade de Toronto.

¹¹ Nunha investigación permanentemente en avance e redefinición, M. Castells é autor de *La era de la información. Sociedad, Economía y Cultura*, 3 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1997-1998.

construcción non se pode limitar ás dúas grandes conceptualizacións de Occidente, a cíclica dos gregos, e a lineal da Europa cristiá, que lles deron o marco de imaxe do mundo ós seus respectivos sistemas dramaturxicos dominantes. Tal vez a balbucinte exploración doutras linguaxes escénicas que corresponden a intuídos sentimentos, sobre o tempo e o espacio, explique a reticencia de espectadores e programadores “convencionais” ante as chamadas novas dramaturxias¹².

O outro trazo da sociedade emergente por obra das tecnoloxías da comunicación ou información interesa tamén ó teatro en tanto que actividade artística. En canto tal, o teatro é unha práctica cultural na que, por medio de seres humanos que constitúen no escenario unha realidade, se fala doutra realidade invisible, sexa esta a vontade dos deuses coma no teatro grego, o proxecto do poder coma no teatro do Barroco, unha análise explicativa en clave política tal e como propugnou Bertold Brecht ou, por exemplo, a referencia ós motores ocultos da conducta humana, desde Freud a Chéjov ou Tennessee Williams¹³. O intermediario de relación entre eses

dous ámbitos da realidade visible e a realidade invisible é un complexo e polivalente dispositivo de posibles xogos entre a realidade e a ficción, isto é, reducindo ó máximo, entre realidade e non realidade¹⁴. Pois ben, se en algo coinciden os estudiosos da comunicación de masas e novas tecnoloxías, é na emerxencia do que se deu en



Manuel Castells.

12 Non tan novas, pois de 1991 é, por exemplo, o “juguete cuántico” de José Sanchís Sinisterra, *Perdida en los Apalaches*, Madrid, Ministerio de Cultura. E si tan novas, como os espectáculos, de feito marxidados, de autores como Carlos Marquerie, Rodrigo García e, no seu momento, Esteve Graset. A lista non pretende, nin moito menos, ser exhaustiva.

13 En primeira e última instancia está o actor, lugar no que se prepara e produce o traballo teatral. Vid. o magnífico e suxestivo ensaio de Luis de Tavira, *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999.

14 De maneira escueta pero atinada, José Luis García Barrientos acouta este tema en “La comunicación teatral”, en *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001, pp. 30-31.

chamar realidade virtual, que Rodrigo Alsina propón con máis acerto denominar virtualidade real¹⁵.

O característico desta produción é que, segundo os expertos, se ofrece como unha terceira dimensión da realidade. Se non no modo si na intensidade da súa oferta, xa que como di Castells, a realidade, isto é, a existencia material ou simbólica da xente, é “capturada por completo, mergullada por completo nun escenario de imaxes virtuais”. En definitiva, o novidoso, aínda non demostrado irreversiblemente, reside no feito de que as imaxes non están no obxecto de contemplación senón na experiencia do suxeito que contempla. O carácter de exacerbación eficaz e tecnolóxico orixina a énfase na experiencia, ata o punto de que autores como Jerome Rifkin, propoñan que o novo mercado xa non opera con mercancías, senón que ofrece e negocia experiencias¹⁶.

Pódese argüír, e así o asumimos, que precisamente o distintivo do teatro, a diferenza das artes plásticas, arquitectura, etc., é que propón experiencias dificilmente materializables en obxectos como cadros e obras de arte susceptibles de adquisición e suxeitos posibles de rendibilidade da inversión. En efecto, para ben ou para mal, o espectáculo teatral é efémero, temporal, e é inconcibible que produza plusvalía, se ben a adquisición dunha entrada pa-

ra asistir a un determinado espectáculo, coma os do Festival de Salzburgo, pero tamén a final da Champions League, alcance prezos altísimos.

Volveremos sobre o teatro como experiencia no terceiro apartado da nosa exposición; mentres tanto deixemos anotado o exceso perfecto de experiencia que poden produci-los novos medios tecnolóxicos. E dado que quen isto escribe non se considera un experto nos novos medios, pero tampouco aspira a concluír unha exhaustiva descrición destes, e máis ben opta non por subliña-lo dedo índice que sinala, senón a cousa indicada, permítome pechar, provisionalmente, este apartado cunha propia e recente experiencia: no pasado mes de marzo de 2002, no Musée d’Art Contemporain de Montréal, asistín á representación de *Les aveugles*, de M. Maeterlinck, posta en escena de Denis Marleau. Na escuridade da sala e cunha duración de 45 minutos, doce cabezas parlantes, seis máscaras tridimensionais, con mobilidade de labios, ollos e meixelas recitaban, cada “personaxe” desde a súa personalidade actoral e tonal, o texto de Maeterlinck. Emocionado pola beleza das palabras e o suxestivo misterio dos actores, atopeime ó final, cando unha fugaz luz iluminou os actores durante os saúdos, aplaudíndolles ós hologramas de doce personaxes e á voz de

15 Vid. o texto de M. Rodrigo Alsina no apartado de Bibliografía.

16 Á marxe do éxito editorial e de difusión epidérmica de pensamento, non exento de fascinación polo apocalíptico, o diagnóstico de Rifkin apunta ó feito de que as condicións do capital e o mercado están pasando a outro plano. Vid. J. Rifkin, *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*, Barcelona, Paidós, 2000.

dous actores, voz manipulada para todo o reparto. Non actores, non diversidade de voces. Tampouco marionetas e os seus manipuladores. Só un equipo de máquinas. E é que, permítaseme a observación, antes de entrar tería que le-lo subtítulo do espectáculo, *fantasmagorie technologique*.

2. A CRISE TEATRAL, HOXE

Un cambio de rexistro ou perspectiva pode ser útil para o noso intento. Este tempo de descanso ou entreacto consiste en considera-lo declive do teatro desde outro punto de vista, xa que parece inevitable falar de crise nesa arte hoxe, aínda que engadindo, como lle escoitei a un compatriota, que está en crise actualmente, si, cun declive que dura xa polo menos dous mil cincocentos anos, ou a idade que teña o teatro. O que testemuña non só a vitalidade deste xénero, inaccesible ó desalento da certificación das sucesivas dificultades nas diferentes épocas da nosa cultura teatral, senón sobre todo que é propio del o ser vivido permanentemente en situación de crise.

É trazo común a tódolos declarados atrancos do teatro a súa íntima vinculación coa consciencia do tempo histórico. Esa consciencia adóitase manifestar frecuentemente de maneira banal ou incluso apaixonada: non era raro, cando o teatro era, recentemente, unha intensidade social, escoitar entre

os espectadores que calquera tempo pasado foi mellor; ata o propio Cervantes o supón ó escribi-lo "Prólogo ó lector", co que encabeza a publicación das súas comedias e entremeses, con actitude semellante ó vello afeccionado para quen "a" María Guerrero, "a" Ribelles ou "o" Rodero, foran modelos perfectos e insuperables da interpretación de tal ou cal personaxe. Simultaneamente, e no ámbito máis restrinxido de intelectuais e estetas do teatro, calquera mellora desa arte deberá construírse en e para o futuro. Ambas actitudes, esbozadas aquí case como anécdotas, apuntan á común sensación de que o teatro mantén e debe manter constantemente un pulso co tempo. Non é pois casual que Peter Brook en *O espacio vacío* afirme que para a reforma desta arte é preciso, si, o bisturí, pero tamén o fonendoscopio.

Tal vez todo iso explica, en parte, o estado crónico da consciencia de crise do teatro. Insistimos nesta percepción, porque non sempre as respostas da profesión ou o público (iso que agora se chama os índices de audiencia) corresponden a este diagnóstico pesimista. Ocorrelles ós ilustrados reformadores do XVIII, ou ós refundadores da arte teatral nos derradeiros anos do século XIX. E algo parecido se podería dicir hoxe. Denis Guénoun retoma o tema desde unha acertada descrición, que transcribimos abreviadamente¹⁷: hoxe o teatro deixou de ser un centro neurálxico de xeración de símbolos e

17 Vid. Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire?*, Marseille, Ed. Circé, 1997. En fase de tradución e publicación polo Servei de Publicacions da Universitat de València.

imaxinarios para a sociedade; o poder xa non considera o escenario como o lugar privilexiado —lustre e aura— desde o que construír e reforza-la súa propia imaxe social.

Ademais dos argumentos que esgrime Guénoun, débese engadir todo o exposto aquí, co que se afonda neste primeiro aspecto de estatuto non central, subsidiario, incluso abandonado, do teatro. A crise, ou o conflito, hoxe caracterízase polo feito de que esa situación se completa, pola contra, cunha intensa e febril actividade teatral. Xamais como agora, aínda cinxíndose a España, existen tantos e novos grupos teatrais, proliferan tantas escolas, espállanse os movementos alternativos, medra o interese académico por este xénero, florecendo plans de estudio universitario e proxectos de escolas; xamais, en fin, se deu con igual abundancia a creación de teatros institucionais e edificios teatrais públicos, e polo que se refire á asistencia de público, os números dos últimos anos son optimistas, se non clamorosos, aínda que sexa ó prezo, por certo, de engloba-las recadacións das exitosas adaptacións á nosa escena dos grandes títulos do musical anglosaxón e francés.

A pesar de todo iso, e incluíndo a tendencia á esclerose que se detecta na produción teatral europea (a crise do aburrimiento de fórmulas en Alemaña é palpable), o conflito ou o paradoxo subsiste, de xeito que se pode concluír

que hai dous teatros, o do escenario e o da sociedade, sen relación causal entre ambos. Sería interesante agora transcribi-la argumentación explicativa que ofrece o citado ensaísta e director escénico francés, pero no esencial a súa tese coincide co que ata aquí dixemos, a saber, que a dilatada época do teatro da *mimesis* e da identificación foi superada actualmente por unha época, a de hoxe, na que os tradicionais procesos de identificación actor/personaxe/espectador xa non son operativos no teatro, e na que a ficción dramática xa non é exclusivo patrimonio do teatro, senón algo difundido polo resto de formas do espectáculo e da propia sociedade como tal. Ambas afirmacións en principio desalentadoras son, sen embargo, claves de referencia para repensa-lo fortalecemento da arte teatral, se é que iso é o obxectivo desexado.

O problema está en que esta arte, como obxecto de estudio, é complexa e, á vez, organicamente articulada. Dela se pode dici-lo que Edgar Morin, teórico propugnador da “complexidade” como paradigma interpretativo da contemporaneidade¹⁸, respondía a propósito dos problemas mundiais hoxe (e cito de memoria): “O problema actual non é a fame, non é a destrución do medio ambiente, non é o perigo nuclear, non é a crecente distancia entre pobres e ricos... O problema hoxe é que todos eses e outros feitos se producen simultaneamente”. De xeito similar, a

¹⁸ Elaborada esa análise desde os inicios dos noventa, en castelán pódese consulta-la súa *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1997.

cuestión do teatro non se pode enfocar exclusivamente cinxíndose ó traballo do actor ou ó lugar interpretativo do espectador, nin se limita á escritura teatral, ó concepto de dramaturxia ou á teoría da posta en escena. Cada un destes aspectos é unha excelente porta para aborda-lo feito teatral, pero sempre nos vemos abocados a entrar nese todo orgánico, como dicía Ortega e Gasset, que é o teatro, o que obriga, e así o sabe o docente de artes escénicas, a reiteracións que se impoñen, ou a diseccións temáticas —sempre na man o bisturí e o fonendoscopio— que se xustifican só pola claridade expositiva propia dos tratados académicos.

Vén ó caso este último parágrafo como cautela metodolóxica antes de inicia-la parte final de noso escrito. É obvio que a descrición dun obxecto depende do modelo teórico desde o que se contempla; con igual ou maior razón, a perspectiva adoptada mediatiza as posibles vías de resolución que se propoñan. E a estas, observadas desde o prisma da comunicación, se dedican as suxestións, que non solucións, que seguen.

3. FABRICANDO MAPAS PARA A COMUNICACIÓN TEATRAL

Antes de atrevernos a insinuar unhas posibilidades segundo as cales a arte teatral pode resolver criticamente o seu estado actual, ou profundar fecundamente na súa crise de hoxe, paréceme oportuno, sequera sexa

telegraficamente, enunciar unhas opcións persoais. A primeira consiste en apostar decididamente polas condicións do presente. Unha man máis experta cá nosa podería carga-las tintas con maiores argumentos na descrición da sociedade de comunicación de masas, alimentando sen contemplacións un panorama pesimista. Razóns ou indicios hainos, pero non para ser máis pesimistas, con respecto ó teatro ca noutras épocas.

Precisamente ante ese horizonte a máis segura reacción é regresar ás orixes do xénero. De feito, algunhas das máis respectables vías de refundación do teatro durante o século XX, por exemplo Artaud e Grotowski, apoiaron o seu proxecto na súa particular volta ás orixes. Operación válida e fecunda, como se demostrou, a condición de que se faga desde a afirmación do presente.

En terceiro e último lugar, que calquera confrontación coa realidade do teatro, na nosa opinión, é interesante se se fai desde a reivindicación dese modo de comunicación e significación en tanto que práctica artística. O que de entrada supón a opción aparentemente pouco democrática de deslinda-la arte teatral do resto de actividades sociais e espectaculares que utilizan as súas “técnicas”.

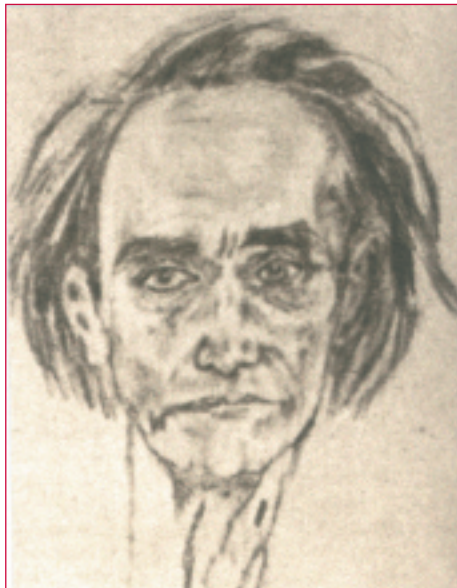
Así e todo, insistimos que esbozamos case esquematicamente non tanto solucións, senón opcións e condicións para a comunicación teatral na era da información. Sen pretensión desmesuradamente profética aquelas

corresponderían, como mínimo, ás seguintes cinco liñas ou lugares da práctica artística teatral.

a) A COMUNICACIÓN TEATRAL:
SIGNIFICACIÓN E ENCONTRO

Glynne Wickham na súa interesante historia do teatro¹⁹ para a transición do século XIX ó XX non se guía por criterios externamente cronolóxicos ou exclusivamente estéticos. En lugar diso establece o hiato no momento no que o espazo simbólico e espectacular que na centuria decimonónica tivera o teatro, pasa a ser compartido, durante o século que rematou, co cine. De maneira similar cabería concluír que o século XXI empezou, teatralmente falando, no momento, opinable segundo os expertos, no que ese espazo común teatro/cine se viu abocado a compartí-la construción social da realidade, ó que algúns chamaron “imaxinario colectivo”²⁰, cos medios de comunicación realmente novos.

O tema non é sinxelo²¹, pero pódese aclarar se deixamos de considerar que a teatralidade, esa efusión simultánea de signos heteroxéneos que dicía Roland Barthes nos tempos da semiótica dos sesenta, non é o específico do teatro. Parece máis propio definilo desde o concepto e práctica de seres



Antonin Artaud, *Autorretrato*.

vivos, como se adoita dicir, en vivo e en directo, o que restrinxe un pouco máis o corpus de espectáculos nos que se inclúe a arte teatral. E ten a vantaxe metodolóxica de poder estudar ese encontro con instrumentos tales como a interacción simbólica de base pragmática, á que faciamos alusión ó inicio cando citabamos a G. H. Mead e as posteriores cavilacións nese enfoque.

En todo caso, chámese encontro, interacción ou outro termo máis

19 Cfr. Glynne Wickham, *A History of the Theatre*, Oxford, Phaidon Press Limited, 1985.

20 Paréceme máis rigorosa, polas súas raíces sociolóxicas, a expresión (e os métodos) da liña representada por P. L. Berger e T. Luckman no xa clásico *La construción social de la realidade*, Buenos Aires, Amorrortu, 1983. Os autores —véxase a Bibliografía final— volveron sobre o tema recentemente, cunha visión máis pesimista.

21 Xa en 1983 se formulaba a cuestión, co rigor que lle caracteriza, Cesare Segre, en “Le comunicazioni di massa come teatro, senza soggetto, del quotidiano”, en C. Vicentini, *op. cit.*, pp. 33-50.

afortunado, a comunicación teatral hoxe ten que se producir, non pode ser doutro xeito, entre suxeitos fillos do século, suxeitos posuidores do que son “corpos artificiais”, no sentido e coa problemática que apunta Marco De Marinis²². Ou polo menos entre suxeitos cunha percepción mediatizada por novos factores con incidencia tenaz día e noite.

De aquí se deducen as seguintes tres propostas.

b) ¿POR ONDE COMEZAR?

Se me obrigasen a marcar un punto de partida, a pesar da miña condición de director de escena e aínda sen renunciar á convicción de que o teatro é ante todo representación no escenario, acolleríame a un autor pouco sospeitoso de conservadorismo e el mesmo apaixonado renovador da escenificación. O home foi Meyerhold, e a cita é a seguinte:

Si la escena influye sobre la literatura, es más bien retrasando un poco su desarrollo, creando unha pléyade de escritos alineados bajo una cierta “orientación predominante” (Chéjov y sus epígonos). El *teatro nuevo* surge de la *literatura*. La literatura ha tomado siempre la iniciativa en la ruptura de las formas dramáticas. Chéjov escribió *La gaviota* antes de que naciera el Teatro del Arte que la representó [e o mesmo ocorre con Maeterlinck, Ibsen, Briusov...]. La literatura sugiere el teatro y no son

únicamente los dramaturgos los que lo sugieren, proporcionando ejemplos de la nueva forma (que requiere una nueva técnica), sinó también los críticos, rechazando las viejas formas²³.

Obviamente non se trata de textos dramáticos de temática mediática á moda, senón de escrituras nas que se produce unha apropiación específica dos trazos de percepción, consciencia, ritmo, que parecen emerxentes, e que deben impregna-los personaxes (?) e a linguaxe. Para contrastalos (diríase que



V. E. Meyerhold.

22 Vid. M. De Marinis, “El cos artificial”, en *op. cit.*, pp. 179-196.

23 Cfr. J. A. Hormigón (ed.), *Meyerhold: textos teóricos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena en España, 1992, p. 157.

para facerlles unha revisión) aí están os directores escénicos, a resposta do público e, en fin, os críticos e estudiosos, ós que pola mesma razón lles corresponde tamén a relectura contemporánea dos textos do pasado, clásicos incluídos.

c) A VERDADE É CONCRETA

Recoñezo que esta liña de traballo futuro é opción persoal, pero non por iso inoportuna, e que falar de *verdade* é atrevemento en tempos de relativismo e mareira. En todo caso non é insólita, senón que se pode detectar incluso nos teatros públicos de países con democracia madura. Tal é o caso de Elisabeth Schweerger, directora do Frankfurter Schauspiel, cando define como roce o teatro, e a este como un lugar no que a sociedade se permite formular cuestións e preguntas, un lugar “en el que se lleva a cabo la producción y la creación *ex nihilo*, y que no está sometido a ningún cálculo de gastos e ingresos, sino que genera visiones, plantea preguntas, controla disposiciones y narra historias”²⁴, tanto en formas como contidos.

Porque do que se trata non é de que o teatro se limite por osmose a reflecti-la nova percepción ou as estruturas mediáticas da conciencia, se é que é isto o que se podería deducir do que

debuxamos ó inicio. Do que se trata é de considera-lo teatro como un diálogo entre os artistas e o público, para expoñer e ofrecer opcións de resposta. Algo, por certo, que non exclúe o humor, o goce, e por iso parece prematuro enterrar a Bertold Brecht, ou dar por estéril a ocupación de seguir pensando a Brecht²⁵. En calquera caso, trátase de reclamar, esta vez si, as orixes do teatro como actividade da *polis*, ou o político como parcela ó alcance do teatro.

d) CIENCIAS VECIÑAS DO TEATRO

O teórico en tanto que aliado vocacional das xentes desta arte debe ser oportunista, como Feyerabend expoñía en *Contra o método*, e apropiarse indistintamente das disciplinas científicas que requira cada problema e cada aspecto do teatro.

Sería excesivo agora e aquí estenderse debidamente nunha prospección de ciencias útiles para o teatro, á marxe de que, por exemplo, a nova semiótica xa iniciou o traballo. Pero tamén a etnoescenoloxía ou a socioloxía do teatro, sen esquecer que a propia práctica escénica implica, polo menos nos procesos de creación máis suxestivos, o requirimento do concurso das disciplinas que se xulgan necesarias.

Se recordámo-la noción de complexidade de Morin aplicada ó teatro,

²⁴ Vid. traducción do texto de Schweerger, “El teatro es roce”, en *Kulturchronik*, 1, 2002, pp. 29-30. De pasada, a cita inclúe o debate teatro público/teatro privado, cuestión que deixamos enunciada, polo desenvolvemento que requiriría.

²⁵ Neste sentido deben celebrarse recompilacións tan oportunas como *Brecht, Século XX*, ed. de J. C. Rodríguez, Granada, Comares, 1998.

sen dúbida o traballo sobre o feito teatral é unha actividade obrigadamente interdisciplinaria, tanto de ciencias como a Bioloxía e as diversas áreas da Psicoloxía, coma do resto de artes participantes, sexa Pintura, Música ou Arquitectura. E no centro, o actor e o espectador.

O fin último non é, no noso caso, unha arte teatral estreitamente científica. O proceso creador, coa lóxica que lle é propia (tal vez aleatoria, en gran medida minada de intencións, sempre imprevista) e o proxecto de espectáculo, son os referentes fundamentais. Pero sería polo menos anacrónico deseña-la comunicación teatral en clave de comunión inefable, pola mesma razón de que sería, digamos, errado imaxina-lo teatro como un produto de factoría e mercadotecnia.

e) CODA FINAL: O INICIO SEGUE EXISTINDO

Os historiadores italianos do teatro —e vaia esta referencia en homenaxe do malogrado amigo Fabrizio Cruciani— desenvolveron unha abundante e estimulante bibliografía ó redor da historia do teatro, considerando a este como un proxecto e institución que cada sociedade e cada cultura segrega máis ou menos conscientemente, pero sempre politicamente. E considerando a historiografía, en tanto que coñecemento do pasado, como o repertorio das posibilidades do teatro²⁶.

Parece pois que, distanciados por igual do apocalíptico e do integrado, estamos ante a oportunidade de, polos sinais e rigores da era da información e a sociedade do espectáculo, repensa-lo teatro, incluso de refundalo. A penas dispoñemos de mapas, e desde logo o proxecto pertence á sociedade e, en definitiva, ós artistas. Permítaseme, obrigado polos límites do papel, dicir e dicírno-lo que M. Heidegger pronunciaba ó tomar, en 1933, posesión do Rectorado da Universidade de Friburgo: “O inicio segue existindo. Non está detrás de nós como o sucedido hai tempo, senón ante nós. O inicio invadiu o noso futuro, está alí como unha prescrición remota de que volvamos a alcanza-la súa grandeza.”

BIBLIOGRAFÍA

- Abichared, R., *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1994.
- Ariño, A., *Sociología de la cultura. La constitución simbólica de la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Berger P. L., e T. Luckman, *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Brook, P., *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Alba, 1994.

²⁶ Véxase, como mostra, a *Guide Bibliografiche. Teatro*, edición de Fabrizio Cruciani e Nicola Savarese, Milan, Garzanti, 1991.

- Mamet, D., *Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama*, Barcelona, Alba, 2001.
- Méndez Rubio, A., *Encrucijadas. Elementos de crítica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Oliva, C. (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2002.
- Rodrigo Alsina, M., *Teorías de la Comunicación. Ámbitos, métodos y perspectivas*, Barcelona/Valencia, Universitat Autònoma de Barcelona/Universitat Jaume I/Universitat Pompeu Fabra/Universitat de València; Col. Aldea Global, 2001.
- Saperas, E., *Manual Básico de Teoría de la Comunicación*, Barcelona, CIMS, 1998.
- Tordera A., e outros, "El plural del teatro: Siglo XX en España", en A. Tordera (coord.), *Diablotexto*, monográfico 6, Universitat de València, 2002, pp. 19-212.
- Vicentini, C. (ed.), *Il teatro nella società dello spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- Williams, R., *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1981.0



Antoni TORDERA, "A comunicación teatral na idade da información", *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 159-177

Resumo: A partir da consideración como fundamento do teatro da relación entre actor e espectador nun espazo escénico, analízanse primeiramente as condicións de recepción do espectador en tanto que cidadán da actual sociedade de comunicación de masas, describindo o que as novas tecnoloxías da información están a influír na experiencia do tempo, o espazo e a realidade. Desde esa confrontación de individuo e sociedade do espectáculo, apúntase o trazo máis significativo da crise contemporánea do teatro, suxírense canles de desenvolvemento futuro deste: o texto, a política e a utilidade das ciencias para a comunicación teatral.

Palabras chave: Comunicación. Percepción. Dramaturxia. Teatro. Espectador.

Resumen: A partir de la consideración como fundamento del teatro de la relación entre actor y espectador en un espacio escénico, se analizan primeramente las condiciones de recepción del espectador en tanto que ciudadano de la actual sociedad de comunicación de masas, describiendo lo que las nuevas tecnologías de la información están influyendo en la experiencia del tiempo, el espacio y la realidad. Desde esa confrontación de individuo y sociedad del espectáculo, se apunta el rasgo más significativo de la crisis contemporánea del teatro, y se sugieren vías de desarrollo futuro de éste: el texto, la política y la utilidad de las ciencias para la comunicación teatral.

Palabras clave: Comunicación. Percepción. Dramaturgia. Teatro. Espectador.

Summary: Starting from the premise that the foundation of theatre is the relation actor/spectator in a scenic space, we first analyze the conditions of reception of the spectator as a citizen of the current mass-communications society by describing how the new technologies of information are having an influence on the experience of time, space and reality. From the confrontation of the individual and the society of the show-business, the most outstanding feature of the contemporary crisis of theatre will be pointed out and some ways for the future development of theatre will be suggested: the text, politics and the usefulness of science for theatre communication.

Key-words: Communication. Perception. Dramaturgy. Theatre. Spectator.

— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 1-07-2002.



O DIRECTOR TEATRAL COMO NOVO LECTOR DUN TEXTO

*José Luis Alonso de Santos**
Real Escuela Superior
de Arte Dramático

1. TRADICIÓN E MODERNIDADE DA DIRECCIÓN ESCÉNICA

Realiza-la posta en escena dunha obra non é só resolver unha serie de problemas técnicos e artísticos para darlle a coñecer un texto ó público, máis ou menos ilustrado en imaxes e interpretado convincentemente. Dirixir unha obra é, ante todo, tratar de arrancarlle os seus misterios, e achegala a un espectador actual intentando establecer con el unha comunicación directa, artística e real.

A penas sabemos nada do mundo que nos rodea e dos nosos actos nel. As grandes obras dramáticas fálannos máis das zonas descoñecidas dese mundo ca das súas certezas. Os escuros segredos que moven as accións humanas cóbrense dunhas cantas etiquetas identificativas que nos permiten orientarnos no labirinto, e te-lo falso consolo do seu dominio: o xusto é mellor có inxusto, o amor cá violencia, o natural có inauténtico, a dignidade superior ó

abuso, etc. Pero hai moito máis ca palabras e razóns no corazón dos seres vivos.

Os grandes autores fálannos nos seus textos de moitos deses abismos nos que nos movemos. O escenario é o ámbito máxico no que se fai visible a dimensión máis forte e profunda da nosa existencia: as nosas máis recónditas paixóns e desexos. En tódalas grandes obras a anécdota da vida dos seus personaxes é só a porta que nos permite entrar noutra realidade moito máis complexa: a do imaxinario dunha comunidade.

A vida do drama fálanos do drama da vida, e de cómo os personaxes baixan polos tobogáns dos seus destinos rodeados de actos cotiáns aparentemente inofensivos. Todo isto debuxado pola man dos autores e os directores, que enchen de beleza, poesía, e amor a vida, esas fermosas historias dramáticas, nas que uns seres loitan por mantela súa dignidade, a súa felicidade e o seu equilibrio, fronte a outros que llela

* Catedrático de Escritura Dramática.

queren arrebatat. A vella e eterna loita do ser humano sobre a terra.

Desde que comecei a dirixi-la Compañía Nacional de Teatro Clásico (C.N.T.C.) propúxenme como principal obxectivo defende-lo noso patrimonio teatral, xa que conforma un dos sinais de identidade máis significativos da comunidade na que vivimos. Representar na actualidade os clásicos é defende-las correntes humanísticas, e os mellores valores da lingua e a historia. Fálannos de temas universais eternamente vixentes, e as súas obras chégannos no tempo cunha beleza e uns contidos que nos seguen conmovendo. Pero un autor clásico non é unha peza dun museo, senón alguén a quen se debe recuperar para que o público actual o contemple como un creador vivo. Son videntes que falaron para o futuro, e agora as súas palabras resoan nos nosos espíritos con igual, ou máis, forza que cando se estrearon por primeira vez. Aí está a súa grandeza. É precisamente isto o que nos fai sentilos como parte da sociedade de tódalas épocas. Por iso necesitamos unhas representacións dos seus textos vivas e cheas de calidade, que non os recupere só cunha visión historicista, senón que faga que cada posta en escena destile sobre o escenario toda a riqueza e beleza que conteñen.

Ó longo destes anos, os diferentes directores da Compañía Nacional tratamos de posibilitar un achegamento ó noso teatro clásico desde a modernidade, unindo á tradición dos textos os recursos técnicos e creativos dos equipos

artísticos que xeran os espectáculos. Apostamos pois por espectáculos que conecten coa sensibilidade do espectador de hoxe. Para isto é preciso extraer de cada obra os seus contidos, con honestidade e verdade, sen que o seu poder literario nos arrastre á carga retórica do seu tempo, de modo que lle permita ó público descubrir unha mensaxe fresca e actual, que salve as distancias e perdure a través dos séculos. A nosa intención é realizar postas en escena situadas no presente da comunicación artística, e que, á vez, sexan unha lectura respectuosa co autor e manteñan a súa mensaxe ética e estética. Non se trata de reconstruír un cadro do pasado, senón de elaborar un acto artístico, dándolles unha mirada nova a realidades estéticas doutros tempos.

Cada director que realiza unha montaxe ten a liberdade de escoller entre as diferentes postas en escena posibles, e o deber de mante-lo difícil equilibrio entre preserva-las tradicións culturais e a transgresión que todo acto artístico innovador implica. No teatro o texto é só unha parte do camiño, falta a posta en escena. E para iso, xeralmente, requírese un traballo previo: a versión ou adaptación. As versións, por definición, nunca son totalmente respectuosas co texto orixinal, xa que están impregnadas de elementos subxectivos do seu realizador. É mostrar a “Calderón visto por”, aderezar levemente os textos sen altera-lo fundamental, para que algo escrito hai 400 anos manifeste a súa plena vixencia no século XXI. A tradición non ha de ser algo ríxido e pechado,

senón estimuladora, aberta e creativa. A obra escrita de cada autor seguirá nos libros: sempre poderán achegarse a ela os que queiran gozar da súa lectura. Pero facer unha versión —e unha posta en escena— é crear algo con vida propia, e polo tanto efémera, que morrerá no momento no que non sexa contemplada polos ollos dun espectador. O acto teatral é un acto creador, e o seu carácter específico é o dunha experiencia de grupo, un discurso integrado onde directores, actores, escenógrafos, músicos, iluminadores, equipo de produción, etc. —e espectadores— participan e comparten un traballo común que se completa cando a obra está no escenario, a partir do texto orixinal do autor.

Somos vulnerables ás provocacións que recibimos do noso mundo como persoas inmersas nel. O teatro existe para preguntar e para responder, para inventar, para comunicar, reflexionar, protestar, transgredir, gustar, entretener, descubrir, para soñar. É sobre todo, para sorprendernos cada día. O teatro clásico é a parte máis excelente e canónica do xénero, a que a Humanidade foi seleccionando como modelo ó longo dos tempos.

Intentamos con todo isto desenvolver-lo noso traballo con coherencia e honestidade, considerando que o labor que facemos ten un sentido temporal e ó mesmo tempo histórico. Hai valores que están por riba do eu persoal, e é importante colle-lo facho de responsables e creadores anteriores, mantelo cheo de vida co noso esforzo e dedicación, e

pasárllelo despois ós que nos sigan, con rigor e xenerosidade.

2. O ÁMBITO ESCÉNICO

Da mesma maneira que os tempos de tódolos tempos constitúen unha abertura cara a outra dimensión, e posibilitan unha comunicación “cara ó alto” co mundo dos deuses, o teatro realiza unha abertura, un camiño cara a realidades artísticas transcendentales, diferentes das da vida cotiá.

O escenario é un camiño que comunica diferentes realidades e diferentes tempos e linguaxes. O ámbito escénico é, durante o tempo da representación, o centro do mundo, o lugar onde se comunican entre si diferentes planos. Todo o que nel sucede ha de ter unha lectura especial, xa que nel se dá sempre unha dimensión máis alá do natural, é dicir, do sobrenatural, entendendo este termo como a ruptura das regras e leis do tempo, espacio, e causalidade do acontecer humano cotián das nosas vidas.

Ó longo dos tempos, o escenario mesturou a abertura ó mundo da arte coa abertura ó mundo do relixioso (entendendo o termo relixioso nun sentido amplo). O escenario foi ó mesmo tempo lugar de creación e comunicación cos mitos e os ritos de tódalas épocas. Todo isto mesturado co intento de comunicación de valores dos seres de cada comunidade.



Cartel do XXV Festival de Teatro Clásico de Almagro, onde se estreou a versión de *Peribáñez* da que aquí se fala.

Ó situarmos fronte a estes ámbitos escénicos e as representacións que neles teñen lugar, os termos “antigo” e “clásico” funcionan ás veces dentro dos moldes do decimonónico, con formas románticas e declamatorias. Cando se representa unha obra intentando respectar que é “antiga e clásica”, a posta en escena acostuma adoptar moldes

que normalmente teñen que ver con esquemas retóricos do século pasado, e iso convén evitalo.

Hai outro tipo de lectura escénica máis actual, que á hora de realizar unha posta en escena dun texto clásico intenta ter con el un diálogo orgánico desde a modernidade, é dicir, trata de establecer unha ponte entre a época do texto e os nosos días, sen entrar en formas convencionais do século pasado. En calquera posta en escena dáse sempre unha dialéctica entre os diferentes tempos que a obra habita: o tempo do argumento, o tempo de vida do autor, o tempo do espacio onde se representa, e o tempo dos representantes (actores) que dan vida ante os espectadores a esa obra. Síntese polo tanto inevitable entre diferentes tempos, estilos e linguaxes.

Esa síntese debe ser decidida, e concretada, na posta en escena. Neste momento, coa evolución que houbo da valoración do director, outorgóuselle a esta variable do espectáculo unha importancia decisiva. Cando acudimos a unha representación teatral, pedimos que o director nos mostre a súa opción elixida, a súa lectura persoal desa síntese.

Dirixir é, pois, optar, situarse nunha perspectiva determinada, concretar e resolver cómo vai ser esa ponte que una o pasado co presente, na lectura que se fai para a comunicación do espectáculo.

A evolución da dirección escénica camiña cada día máis cara a unha lectura personalizada que realiza o director

dunha obra para a súa posta en escena. A oposición a esta postura téñena os que defenden que a obra escrita está por encima da lectura do director (opinan que ó facer unha versión e dirección determinada se traizo a un texto), que non teñen en conta o sentido de abertura a unha realidade diferente que definiamos ó comezo deste estudio.

Vimos durante estes últimos anos moitas obras que encarnaron visións moi diferentes na súa expresión e significación, segundo a versión e o director que realizase a posta en escena. Cada vez que —por exemplo— unha comedia xocosa e divertida estivo nas mans dun director sen sentido do humor, vimos cómo a obra escorregaba na representación cara a un retablo de costumes doutra época, ó que o público asiste distanciado. Moi diferente este resultado ó dun director que lle dea sentido de festa, diversión e ledicia a esta posta en escena.

O intento dun director neutro de realiza-las obras “tal como son” está destinado ó fracaso. As obras son dunha maneira xeral na súa lectura, e dunha maneira particular ó concretalas nunha dirección e unha posta en escena. Cando un director defende que foi totalmente respectuoso coas formas clásicas dun texto, hai que sospeitar que nos está falando dos moldes decimonónicos ós que nos referiamos anteriormente, ou que unicamente fixo unha ilustración elemental do texto. O director actual intenta arredarse do acto educador e testemuñal dunha posta en escena ilustradora, e trata de

meterse na creación persoal, e na comunicación directa e real co público. É a diferenza entre un teatro máis ou menos escolar, e outro que se insire na cultura viva, activa, cambiante e concreta duns cidadáns dunha sociedade determinada.

3. O ETERNO DEBATE SOBRE AS ADAPTACIÓNS

Cada vez que no marco dun congreso ou un festival de teatro coincidimos estudiosos e profesionais que, dun modo ou outro, temos un traballo relacionado co teatro, acabamos inevitablemente polemizando sobre a cuestión de se é necesario ou non adapta-las obras para a súa posta en escena, e en qué medida. A posición que cada cal adopta acostuma estar vinculada a súa actividade específica: os que temos unha actividade relacionada coa práctica teatral tomamos, polo xeral, posturas favorables, mentres que aqueles que estudian e investigan o texto teatral desde outras perspectivas máis literarias adoitan mostra-los seus receos ó respecto —salvo excepcións—, e con frecuencia defenden que o mellor modo de representar unha obra é levala a escena tal e como se escribiu, isto é, como está nos libros publicados. Para eles, os textos escritos son o noso patrimonio cultural, como unha gran catedral ou un museo, e temos unha obriga: conservalos tal e como nos chegaron. Concédennlle máis importancia ó teatro como acto cultural ca como acto artístico, e o que esperan da posta en escena dos textos doutros tempos ten

que ver máis cunha reprodución arqueolóxica do pasado ca cun acto artístico.

¿Por que se fan adaptacións? Para aclaralo significado de ideas, conceptos e termos que, extraídos do ámbito orixinal no que foron escritos, perden todo ou parte do seu valor. O significado dunha obra literaria dramática sempre queda alterado fóra do contexto histórico, social e cultural no que foi escrita. Dixemos antes que, no teatro, o texto é só a metade do camiño. Fáltano-la posta en escena. E para iso, en ocasións requírese un traballo previo: isto é, unha versión ou adaptación.

Consideramos que os nosos autores nos falan de temas universais e eternamente vixentes na natureza humana, e que as súas obras nos chegan cunha beleza e uns valores que sempre nos seguirán conmovendo. Pero un autor e a súa obra non é un museo, senón alguén a quen se pode recuperar para que o público o contemple como algo vivo na nosa época.

Xeralmente, os textos doutros tempos posúen unha gran carga retórica que se debe á época na que foron escritos. Ás veces hai fragmentos repetitivos e innecesarios para un público actual que, acostumado como está á linguaxe televisiva e cinematográfica, non necesita demasiados detalles para seguir unha trama, mentres que un exceso de información o cansa e afasta do espectáculo. Hai que eliminarlos textos informativos sempre que carezan de valor poético. Sirvan de

exemplo esas pasaxes dalgunhas obras nas que se fai referencia a personaxes históricos, e que tiñan a función de situar cronoloxicamente a comedia. O espectador actual non está familiarizado con esas referencias que non achen nada dramaticamente, e normalmente confunden e entorpecen o desenvolvemento da trama.

Outro tanto sucede coa linguaxe. O paso do tempo pode cambia-lo significado das palabras e é preciso actualizar determinadas expresións. ¿Como reaccionará un teatro cheo de estudantes cando un personaxe do teatro do Século de Ouro diga que está *corrido* ou que alguén o agarda *en un retrete*? En cada obra atopamos palabras que convén actualizar.

Hai outros aspectos relacionados coa representación dunha obra, tales como a estrutura externa e a duración das comedias, sobre os que o adaptador debe así mesmo reflexionar. Lope, que coñecía ben os criterios do público da súa época, tiñaos en conta, e se escribise *Fuenteovejuna* nun acto, tal vez nunca a vería representada nun curral de comedias. O autor actual, que coñece as regras do seu tempo, ha de adaptar certos elementos da obra antiga ós criterios comunicativos de hoxe. Na actualidade, as representacións dos nosos clásicos rara vez exceden as dúas horas e media, os tres actos orixinais quedan reducidos a dous, incluso nalgunhas ocasións se presenta o espectáculo nun único acto, etc.

Con respecto á tradición, é ela a que nos ensinou a adaptar e versionar. Moitos dos clásicos o fixeron. Séneca adapta o mito de *Edipo* á sociedade romana, Molière fai o propio coas comedias de Plauto, que á súa vez tamén o fixo coas comedias gregas. Calderón retoma e dálle nova forma a unha obra xa escrita, *El Alcalde de Zalamea*. Aí temos a *Don Juan*, que adopta diferentes formas e linguaxes ó longo da historia, ou Unamuno que escribe unha versión de *Fedra* para a sociedade española do seu tempo... Soamente desde un profundo coñecemento dos clásicos, e da tradición, se pode desenvolver calquera innovación. Pero conviría reflexionar acerca do significado que ten para nós o termo “tradición”. Peter Brook, un dos homes de teatro máis importantes da nosa época, faino en *La puerta abierta*:

Hablando en términos generales, podemos extraer la conclusión de que *tradición*, en el sentido en que nosotros utilizamos la palabra, significa *rígido*. Es una forma rígida, más o menos obsoleta, reproducida por automatismo. [...] Sin embargo, toda forma rígida es mortal. No hay forma, empezando por nosotros mismos, que no esté sujeta a la ley fundamental del universo: la desaparición.

Por outro lado, xa sinalamos que o que ás veces se considera *unha representación fiel ó seu autor*, responde a formas herdadas que nada teñen que ver co teatro do seu tempo, senón que están guiadas polos modelos románticos que se converteron para a tradición en representación de todo o pasado.

Así facemos ás veces unha mala copia do teatro que se representaba no XIX, cando pensamos que estamos nas fontes do XVII. É importante pois, despoxa-lo texto de capas culturais superpostas que, desde o seu nacemento ata hoxe, lle foron impregnando formas doutras épocas. E se mantemos un texto *orixinal*, cos seus arcaísmos e demais elementos extratemporais, froito da idea que se tiña do teatro noutros tempos, ¿sería correcto utiliza-la iluminación e outros avances técnicos de hoxe? ¿Ou deberíamos face-las funcións ás cinco da tarde, con velas e sen escenografía, etc.?

Na temporada 2000-2001, a C.N.T.C., ofreceu tres propostas doutros tantos textos de Calderón. O público puido gozar de tres modos diferentes de entender e representar un clásico. Sergi Belbel mostrou a súa proposta escénica de *El alcalde de Zalamea* utilizando o texto íntegro de Calderón, sen cortes nin variacións, pero cunha posta en escena innovadora. Calixto Bieito realizou unha versión propia e persoal do primeiro texto coñecido de *La vida es sueño*, un texto que o propio Calderón nunca considerou definitivo. Para a miña montaxe de *La dama duende*, eu mesmo fixen a versión, cortando, mantendo ou cambiando do orixinal o que considerarei oportuno. ¿Cal das tres montaxes é a máis fiel ó espírito de Calderón? Creo que as tres. Porque os valores que Calderón quixo defender con cada obra —e que seguen vixentes na actualidade— estiveron presentes no escenario.

Inevitablemente, facer unha adaptación entraña un risco: despois de elimina-los referidos arcaísmos nun texto clásico, acurtar escenas introductorias e suprimir algún soneto culterano, podemos leva-la desagradable sorpresa de que o resultado teña pouco ou nada que ver coa obra orixinal. A sabedoría e o sentido común do adaptador deberán dicta-lo límite. Adaptar un clásico é, sobre todo, poñerse ó seu servicio e limpar e aclarar na súa obra o mínimo imprescindible para que un texto escrito hai cincocentos anos mostre a súa plena vixencia sobre as táboas do século XXI. Hai uns límites que respectar e penso que non se debe facer calquera cousa, porque, indubidablemente, os nosos clásicos forman parte dun patrimonio cultural que debemos defender.

4. A ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Ó falar de dirección escénica e de creación teatral, paréceme importante referirme, aínda que sexa brevemente, ó termo “estructura”, onde todo o edificio creativo se sostén. Ó face-la lectura dun texto, con vistas a unha creación persoal del nunha posta en escena, é importante distingui-las súas partes esenciais, a súa natureza e organización.

Cando falamos de “estructura teatral”, tomámo-la palabra “teatral” como un termo específico e definido da realidade, como se dixesemos estructura dun avión ou estructura dunha organización social, pero ¿en



Cartel que anunciou a estrea desta versión de *Peribáñez* en Almagro.

que sentido é o teatro unha entidade real? ¿De que estamos falando cando falamos de “teatro”? A historia dos estilos, na súa relación cos movementos filosóficos dominantes, foille dando diferente valor e significado á palabra “teatro” dentro da historia da cultura, a comunicación artística e o espectáculo.

Non cabe dúbida de que o termo “teatro” ten unha determinada configuración que o diferencia doutras realidades como “auga”, “camión” ou “amor”. Aínda situándonos no campo artístico e cultural, movémonos nun territorio semántico amplo e pantanoso. Por iso temos que andar

con prudencia ó facer definicións xerais sobre a estrutura teatral, que poden ter que ver unicamente coa nosa formación específica e limitada, intereses e pequenas obsesións sobre o que entendemos que é —ou deber ser— o teatro.

Para falar de teatro, o primeiro que debemos facer, pois, é centrarnos no seu ámbito polisémico e, á vez, específico. A linguaxe no campo artístico ten un significado diferente do que ten na comunicación xeral.

Na creación artística prodúcese un complexo proceso no que a dimensión intuitiva e inconsciente do creador provoca as ideas, e a súa dimensión racional e consciente achega as formas nas que a súa obra se vai manifestar. Depende da personalidade do creador que haxa unha maior ou menor intervención de cada unha desas partes. O escritor, ó crea-la súa obra, e o director despois, ó darlle vida sobre o escenario, non deciden sempre respecto ás fontes da súa creación (moitos dos seus temas e ideas veñen da súa vida onírica e proceden do soño e do mito), pero si seleccionan a canalización e utilización dos materiais cos que crearán a súa obra. Na zona fronteiriza entre ambas dimensións sitúase a linguaxe, xa que na palabra conviven o corazón e a razón.

Na construción dramática, tanto o autor como o director canalizan as súas posibilidades imaxinarias por medio das súas ferramentas para contar historias: a técnica dramática e as palabras. Por un lado imaxinan,

e, polo outro, son capaces de elaboralo imaxinado, organizando os materiais e trasladándoos a un texto primeiro, e a un escenario despois. Ó facelo dan, inevitablemente, un punto de vista sobre a existencia, e unha resposta filosófica, máis ou menos consciente, coa súa obra. Por iso, no estudio dos procesos de traballo artístico non só debemos incidir nos elementos técnicos, senón interesarnos tamén polos procesos filosóficos que afectan a cada obra. Cando os autores escribimos, e os directores diriximos, non só facemos arte, senón que opinamos coa nosa arte. Realizamos algo expresivo, pero tamén algo significativo. Respondemos así ás provocacións da sociedade e o tempo no que vivimos, pois as nosas ideas pónense en movemento dentro dun marco referencial determinado, como resposta ás interrogantes que a vida nos formula e ós conflitos nos que estamos inmersos, tanto o autor ó escribir como o director ó dirixir.

Unha das maiores dificultades que temos para realizar esta tarefa é a loita por conseguila orde de elementos que, pola súa natureza, son dispersos e diferentes. A ficción artística ha de te-la complexidade da vida, e darlle asema-de a sensación de ser máis coherente ca esta.

O intento de defini-las regras da composición artística foi unha das constantes de tódolos tempos. Xa os gregos, cincocentos anos antes de Cristo, afirmaban que debía existir na escultura unha proporción numérica ideal entre a cabeza humana e o corpo, como o había

entre as columnas e o resto do templo. A *Poética* de Aristóteles é o primeiro texto teórico coñecido onde se recollen normas e preceptos que tratan de atopar modelos que produzan orde na estrutura dramática, servíndose de exemplos da creación anterior. Desde entón escribíronse unha serie de regras e normas para fixar e ordena-la composición teatral, en función do estilo dominante en cada momento histórico, co fin de fixar un corpo teórico que permitise a acumulación de coñecementos técnicos.

Na nosa época o concepto de composición foi substituído polo de “estructura”: complexo orgánico dos elementos dos que unha entidade está formada, a súa disposición e as súas relacións. A actividade estruturalista intenta reconstruír un obxecto tratando de que nese simulacro se manifesten de forma evidente as regras do seu funcionamento. Descomponse, pois, o real para facer aparecer algo que permanecía oculto nel.

Entendemos por estrutura dramática un modelo organizado de relacións entre diferentes elementos que nos permiten contar unha ficción representada por actores, co fin de que esta teña o maior nivel posible de creatividade e complexidade, e que esperte o interese e a curiosidade do espectador, a partir dunha serie de variables achegadas pola tradición e a evolución da arte teatral de tódolos tempos. A estrutura teatral non é a mera división dunha trama en escenas, cadros ou actos (estructura superficial), senón a

relación funcional e causal (estructura profunda) entre as partes que constitúen a obra, en especial entre a trama e os personaxes, e as súas formas de manifestarse (a linguaxe).

Na vella disputa sobre cál destes elementos é o principal na estrutura dramática, Aristóteles decantouse pola trama, partindo das orixes coñecidas do teatro grego. Para el, a acción era a única formulación posible do ser dramático. Os personaxes —dixo— son singularizados só polas súas accións. Esta opinión pode non ser compartida na actualidade, tanto porque se lle dea un maior valor ó personaxe, como porque na moderna dramaturxia cobraron relevo outros elementos da teatralidade (o espacio, o movemento, o ámbito e as linguaxes expresivas...).

Partindo do modelo clásico podemos defini-la estrutura dramática como unha serie de sucesos relacionados de acordo cunha lóxica e necesidade determinada (trama), que uns seres (personaxes) viven nun lugar (espacio teatral), e un tempo (con urxencia dramática), que lles vai dar un sentido específico a tódolos diversos elementos que interveñen nela. Depende, polo tanto, da natureza dos incidentes da fábula, así como da orde e evolución destes incidentes ó se desenvolveren na vida dos personaxes.

A trama dramática pode definirse como unha serie de sucesos ordenados da forma máis conveniente polo dramaturgo para conseguilo efecto desexado da acción. Gracias a ela, a

ficción adquire un sentido, un desenvolvemento espacial e temporal, e convértese nunha metáfora do mundo que dá o autor no seu texto e que leva a escena o director. Crear unha trama é, pois, introducir unha orde determinada no material que nos subministra a nosa imaxinación, a partir do principio aristotélico de que a trama é a alma do drama, e que a dita trama non é imitación da vida, senón da acción. A esencia do dramático estará conformada, pois, non por feitos normais e cotiáns da vida reproducidos en escena, senón por elementos postos en conflito que dean lugar a unha acción, e que esta, pola súa natureza, esperte unha resposta emocional no personaxe —e no espectador. Esa acción, que provoca o conflito, será a responsable de canalizar e mostra-lo enfrontamento entre as partes en pugna da trama.

Chamamos “tensión dramática” ó estado no que se sitúa cada personaxe ó intentar conseguirla súa meta. Se na obra non está en perigo algo importante para eles (o amor, o poder, o futuro, o honor, a vida...), a trama non terá forza. Esa tensión dramática mostraranos uns personaxes que evolucionan desde o principio ata o final da obra, en función de que estean conseguindo, ou non, os seus desexos. Porque —e isto é fundamental— o conflito no que están inmersos revela o interior dos personaxes, e modifícaos (ou reafírmaos no seu esquema orixinario de personalidade). No desenvolvemento do conflito vanse mostrando, polo tanto, capas ocultas do seu ser; vemos cómo son,

cómo evolucionan, cómo cambian segundo transcorren os acontecementos en pugna.

Esta transformación do personaxe na acción é unha das principais contribucións da traxedia grega, que lle deu base ó teatro tal como evolucionou en Occidente, ó afastarse do rito relixioso (no que a repetición —e a non renovación— é a súa principal característica). “O guerreiro maniféstase na acción”, di un aforismo grego; é dicir, o ser faise na súa loita por conseguirlas súas metas. O personaxe é tal porque emerge nun conflito concreto. O teatro non nos mostra o día a día, a rutina, os costumes en paz e harmonía, senón o ser que xorde na “batalla” da vida. Crear esas loitas en escena, e amosárnos os seres que se debuxan e definen nelas, é a principal tarefa do creador dramático.

É importante sinalar tamén que ese conflito ó que nos estamos referindo ten que suceder no escenario, é dicir, ocorrer ante o espectador; o director ten que facelo visible e presente por medio da actuación dos actores e das imaxes escénicas, e non darse unicamente no pensamento do personaxe (ou do autor). Ás veces o conflito pode parecer confuso, ou estar encuberto polo escritor no interior dunha obra. En ocasións, os personaxes ocúltanos, e ás veces nin eles mesmos os coñecen de forma consciente. Así, os conflitos poden ser manifestos ou latentes, evidentes ou disfrazados doutras necesidades, conscientes ou inconscientes para os personaxes, pero sempre están aí, sobre o escenario, dándolle vida coa súa

presencia á obra teatral. O conflito impulsa, pois, a trama; é o motor que tira da historia, e o eixe vertebrador que atravesa tódalas partes dispersas no relato escénico para darlle unidade.

Ata agora referímonos ó conflito principal, aquel que anoa a trama de principio a fin. Pero unha obra conta tamén con conflitos secundarios que se mesturan co principal para modificalo, ou para enriquece-la trama central e mante-lo interese do espectador. Os conflitos entre personaxes están enmarcados, e condicionados, por unha serie de variables que enriquecen os seus matices e perfís.

Aínda que mencionamos anteriormente que a trama non é unha imitación da vida senón da acción, non deixa de ter como referente principal os comportamentos humanos. Deles toma os materiais que necesita para unha máis complexa elaboración dos personaxes e as súas relacións.

Algúns dos representantes da dramaturxia actual mostraríanse en desacordo con partes (ou o todo) dos elementos constitutivos da estrutura dramática aquí sinalados, xa que son outros os seus puntos de referencia ó crea-las súas obras. Na nosa teoría da trama sempre se trata de resolver un problema, un conflito dos personaxes, a partir da utilización dalgunhas das vías polas que se moveron os autores dramáticos doutros tempos. Certos movementos teatrais da nosa época poñen a énfase noutros aspectos e obxectivos da teatralidade. Non se interesan

pola orde tradicional do relato, nin buscan que a trama cree un complexo enigma, nin que os seus sucesos teñan unhas relacións causais, etc. Algunhas das novas tendencias escénicas non tratan sucesos, tramas, personaxes, e os seus desenvolvementos, senón que intentan revelar un estado de cousas, ou realidades, partindo da innovación e a ruptura das formas tradicionais. Para eles, calquera análise ou método que tome como referencia a herdanza do pasado sería algo que transgredir.

Hai dúas correntes básicas opostas á estrutura clásica: o minimalismo e a antiestrutura. A primeira consiste en reduci-los elementos da estrutura clásica á súa mínima expresión; a segunda, en inverter estes elementos. Así, fronte ó final pechado clásico (tódalas preguntas que o espectador se fai a partir da contemplación da obra, son contestadas), témo-la falta de final no minimalismo, e o final aberto da antiestrutura (cada espectador decide pola súa conta cál é a resposta ós esquemas desenvolvidos na escena). Fronte ó conflito evidente e á situación dramática, o conflito non manifesto do minimalismo, e a exposición continua de sucesos da antiestrutura. Fronte a un protagonista único e activo, o protagonista pasivo do minimalismo e o protagonista colectivo da antiestrutura (máis próximo ó rito ca á trama). Fronte ó tempo continuo e sintetizado, o tempo extenso ou detido do minimalismo, e o fragmentado da antiestrutura. Fronte ó cambio causal dos acontecementos, a ausencia de cambio do

minimalismo, e o cambio casual da anti-estrutura a partir da expresión escénica no aquí e agora do tempo real do espectador. Fronte a un espacio delimitado, herdado dos espacios tradicionais cunha cuarta parede de ficción, un espacio abstracto no minimalismo, e un espacio múltiple na anti-estrutura, etc.

Ó romper —ou, polo menos, intentalo— os elementos tradicionais da estrutura teatral (trama, conflito, incidente desencadeante, etc.) buscan outras fontes: a poesía, a pintura, a música ou a danza. A expresión predomina entón sobre a significación —na intención do creador—, e a busca de novas linguaxes escénicas é a meta do espectáculo.

O meu punto de vista ó respecto é que o coñecemento das regras e os procesos técnicos, non esixe o seu acatamento nin a submisión a ningún tipo de preceptiva ou norma, pero si evita percorrer camiños trillados considerándose orixinais ou novos, e confundi-la experimentación persoal de épocas de aprendizaxe coa experimentación real. Desgraciadamente, as boas intencións do creador non se relacionan sempre cos resultados que obtén na súa obra. Hai quen escribe en prosa sen saber que o fai, e quen confunde o capricho persoal —gratuíto e inxenuo— coa orixinalidade e a creación. Tal vez o camiño máis conveniente para un escritor e para un director é coñecer primeiro as técnicas coas que traballaron os seus predecesores, para poder superalas despois. Non hai que ter un respecto relixioso ou fanático pola historia da

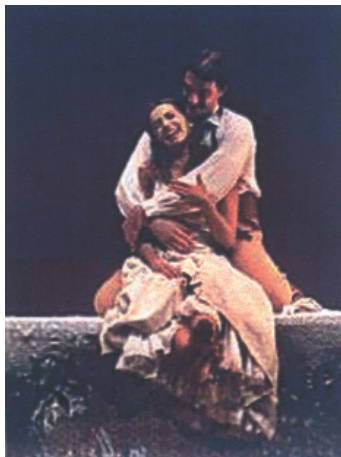
cultura e da arte, pero tampouco parece lóxico saltarnos sen máis calquera tipo de coñecemento conseguido ó longo dos séculos, e pretendernos inventar agora a roda, ou a rima e composición dun soneto.

5. A MIÑA MONTAXE DE *PERIBÁÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA*

Vou poñer como exemplo de todo o exposto ata aquí a miña lectura de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, obra de Lope de Vega que estou actualmente dirixindo —cando escribo este traballo— para a Compañía Nacional de Teatro Clásico. Para realiza-la posta en escena considerei preciso traballar sobre tódolos aspectos que conforman a estrutura da obra: a acción, os personaxes, o espacio e o tempo.

A ACCIÓN

Vexamos cál é a trama principal do texto, que debemos visualizar e dar vida escénica á hora de monta-la obra. É a historia dun poderoso que, desafiando todo tipo de normas sociais, trata de seducir primeiro, e violar despois, unha vilá da que se namorou, e que representa tódolos valores da natureza, a verdade e a beleza, que el non ten (podemos chamarlle amor, paixón, loucura, etc., ó que sente o Comendador por Casilda, o motor da obra). Lope de Vega, tan dado como é á acumulación de sucesos, inclúe na acción algúns episodios que atrasan e empecen a trama principal, polo que tal vez sería conveniente



Tres instantáneas de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* na montaxe de José Luis Alonso de Santos, 2002.

eliminar algúns superfluos. En primeiro lugar, había que acurtar ou suprimi-las escenas nas que aparece o Rei co seu séquito falando de temas alleos á obra, e manter unicamente as súas escenas imprescindibles, aquelas que cumpren a función que o monarca tiña asignada no teatro do Século de Ouro: restablece-lo equilibrio roto. En consecuencia, suprimi-las escenas XIX e XX do primeiro acto: en Toledo, e xunto á entrada da catedral, o Rei, un Condestable e dous rexedores manteñen unha conversa que, ademais de non engadir nada, complica innecesariamente a posta en escena. Outro tanto ocorre coas escenas finais da obra, onde tal vez haxa que cortar algúns fragmentos que atrasan moito a aparición de Casilda e Peribáñez ante o Rei, que é o que interesa.

Outros foron os motivos que me levaron a dudar da necesidade de manter dúas escenas que protagonizan o Comendador e Leonardo. Na primeira delas, a III do segundo acto, don Fadrique nárralle ó seu criado cómo seguiu ata Toledo a Casilda para encargar un retrato seu, anécdota que se dera a coñecer con anterioridade. ¿Por que repetir algo que o espectador xa sabe? Na escena I, acto terceiro, Leonardo regresa de Toledo e resúme-lle ó Comendador o que alí sucedeu. O resume consiste en setenta e cinco versos nos que se nomea os nobres que acudiron a renderlle honores á súa maxestade: o Duque de Arjona, Diego López de Estúñiga, Ruy López de Ávalos... incluso se nomea a un tal *Periáñez* que o propio Comendador

confunde con Peribáñez, e que desconcertaría, así mesmo, cunha escena grauíta e retórica o espectador actual.

Hai outro momento na obra que conviría modificar. Trátase da escena XIII do segundo acto, e desenvólvese no estudio dun pintor de Toledo a quen o Comendador lle encargou un retrato de Casilda. A fatalidade conduce ata alí a Peribáñez, que tras descubri-lo retrato da súa muller, lamenta a súa sorte á vez que fai unha reflexión sobre o honor. A importancia do cambio que se efectúa radica en que incide sobre tres aspectos diferentes da obra: a acción, o espacio e a estrutura.

Nesta escena Peribáñez descobre o retrato da súa muller, que é o Comendador quen mandou facelo e, consecuentemente, que este desexa a Casilda. Non é tan importante o cómo o descobre, senón o feito en si. Poderíamos prescindir, polo tanto, do longo periplo de Peribáñez no estudio do pintor. Por outra parte, os feitos suceden nun lugar ó que a acción non volve en toda a obra. A gran cantidade de espacios polos que transita *Peribáñez...* aconsella unificalos. Non podemos facer cincuenta cambios de escena, e escuros, sen romper-lo interese escénico.

No relativo á estrutura, produciuse nese momento un punto de inflexión na peripecia dos personaxes principais que xera novas expectativas. Por un lado temos a Peribáñez, a quen o seu descubrimento obriga a actuar de diferente modo de como o fixo ata agora. Por outro, o Comendador, que

na escena anterior fracasou no seu intento de conseguir a Casilda e, humillado, xura non ceder no seu empeño ata logralo. A escena está situada, aproximadamente, cara á metade da obra. O aconsellable é que sexa aquí onde se faga o intermedio. Con isto remataríamola primeira parte cun final *in crescendo*: unha escena con moito movemento na que o Comendador foxe co seu orgullo ferido, e a segunda parte comezaría cun ritmo moi distinto, con Peribáñez regresando a Ocaña, cheo de tristura polos seus celos, acompañado de Antón.

No teatro actual, e debido a múltiples factores como a iluminación, a acústica dos edificios, ou a riqueza da interpretación, a comunicación entre espectador e actor é moito máis rica e complexa cá existente no século XVII. O resultado de todo isto é que o actor xa non só declama un texto, senón que é un creador en escena que interpreta milleiros de matices da situación á marxe do texto. Pódese, pois, substituí-los excesos retóricos dos personaxes, de modo que estes queden debuxados tanto polo que fan e senten, como polo que din. Así, por exemplo, o Comendador pode exercitarse furiosamente coa espada, á vez que fala do seu desexo amoroso, e mostrar con iso a súa impotencia e a súa desesperación.

Noutras ocasións convén facer un pequeno cambio en función das imaxes escénicas. Na escena XIII do primeiro acto, Peribáñez dispónse a cumprilo que lle prometeu á súa muller e, fóra de escena, prepara o carro que os ha de

levar ata Toledo. Mentres tanto, Casilda, Inés e Costanza charlan e esperan. Cun mínimo cambio serían as mulleres as que preparasen o carro en escena. Conséguese así un dobre obxectivo: o espectador “visualiza a viaxe”, e resólvese, en parte, o traballo das actrices dándolles un quefacer.

OS PERSONAXES

Os personaxes deben definirse como tales polas súas accións nos conflitos nos que están inmersos, e son os seus desexos profundos os elementos guía que nos permiten comprende-los seus actos. Vexamos a continuación algúns dos trazos básicos dos personaxes desta obra.

En canto ós campesiños, procurei potenciar con imaxes escénicas o que Lope propón no seu texto: darlle categoría poética á vida destes seres sinxelos. Son personaxes cheos de dignidade, incluso nos momentos nos que falan de cousas cotiás: o viño, as olivas, o seu trigo, a confraría, etc., con vellos ritos da sociedade agraria, que dan unha atmosfera máxica e popular que hai que recrear en escena.

Considererei necesario suprimir algún personaxe do longo reparto de Lope. Unha obra de teatro é unha totalidade e é imposible incidir sobre un dos seus aspectos sen modifica-lo resto. Ó suprimir varias accións, poden desaparecer algúns personaxes que estaban nelas e que non cremos necesarios: dous rexedores de Toledo, un secretario, un paxe real, algún criado, labradores...

Con Belardo e o Cura é interesante alonga-los seus personaxes cos textos dalgún labrador suprimido, precisamente polas mesmas razóns polas que se pode prescindir dalgún outro labrador. Tanto Belardo, por se-lo *alter ego* de Lope, como o Cura, pola súa condición de gracioso, son imprescindibles, e é bo que teñan un maior desenvolvemento. Nas primeiras escenas do segundo acto (a confraría de labradores de Ocaña), poden quedar integridos tanto Belardo como o Cura.

Os personaxes de Peribáñez e Casilda sofren unha gran transformación durante a obra. Comezan mozos e felices, en clave de festa e comedia, e rematan coa xuventude perdida, endurecidos, e en clave de traxedia.

Inés e Luján son dous personaxes celestinescos, desaxustados socialmente, egoístas e vividores, ós que Lope fará pagar coa súa vida as súas conductas innobres.

No Comendador vemos un personaxe dual. É un ser refinado e exquisito que compón versos, pero tamén é un militar acostumado a utiliza-la forza para logra-los seus obxectivos; é unha persoa consciente de que a súa loucura o levará á perdición, pero é, así mesmo, un home primitivo incapaz de domina-los seus instintos e disposto a conseguilo que desexa por riba de calquera outra consideración. Esta dualidade permítelle na escena XVIII do segundo acto recitar un fermoso e lírico soneto, despois de fracasar no seu intento de conseguir a Casilda con

enganos. Penso que o máis conveniente é suprimir algunhas pasaxes repetitivas nas que don Fadrique *moraliza* de forma excesiva sobre os seus propósitos. O Comendador que creo que conviría mostrar é un soldado, un home de acción. Representa un mundo antagónico ó de Peribáñez: o legión deste representa a paz, a espada daquel, a guerra. O Comendador séntese un *militar*, e pensa e actúa como tal. É xefe dun exército profesional, que consegue a súa situación social por medio das vitorias. Pero as normas que rexen na guerra son diferentes ás que regulan a paz, e o seu erro tráxico é non saber distinguir. Por iso hai que transformalo seu espacio vital, e as escenas que transcorren na súa casa creo oportuno situalas na sala de armas, para que a violencia, e o militar, invada tódolos aspectos da súa vida.

O ESPACIO E O TEMPO

Esta obra presenta dificultades espaciais, nas que a mobilidade dos personaxes ten en ocasións un certo aire cinematográfico. Algunhas desas dificultades quedarían resoltas eliminando espacios (escena no estudio do pintor), ou ben prescindindo de pasaxes gratuítas (momentos do primeiro acto nos que aparece o Rei).

Crin necesario xerar un segundo nivel no espacio escénico (pasarela ou altura ó fondo), que permita realiza-las escenas con dúas alturas, varias na obra. Crear tódolos espacios reais que sinala sería moi difícil, e máis aínda os cambios constantes de escenario para

pasar dun lugar a outro. O mellor é facer un espacio neutro, común e suxestivo, e saca-los elementos mínimos para identificar cada lugar onde transcorre a acción. Para as escenas de grupos, ó aire libre, penso que a solución sería colocar unha transparencia ó fondo que nos dea unha idea do que pasa ó lonxe: desfile real e procesión en Toledo, tropas que van á guerra de labradores e fidalgos en Ocaña, etc. Sería interesante distinguir, con algúns elementos, oposicións esenciais para o transcurso da acción: exterior-interior, casa de Peribáñez-palacio do Comendador, día-noite, Ocaña-Toledo, etc.

Temporalmente, a obra transcorre nun mes ou mes e medio. Non obstante, polo desenvolvemento vertixinoso e concentrado da acción, as súas paixóns e os seus enredos argumentais, semella pasar en moi poucos días. Aínda que Lope non respecta a unidade de tempo, si que dá a sensación de tempo verosímil para a realización da trama. Esta precipitación temporal aparente debe ser potenciada na posta en escena, co que se creará un clima e un ritmo determinado, máis pausado e festivo ó comezo, e máis urxente, intenso e tráxico segundo nos imos achegando ó final. Hai partes nas que para darlle continuidade á trama se necesita a axuda de elementos escénicos como a iluminación, a música e a interpretación dos actores.

O VERSO

Existe un eterno debate sobre cómo debe dicirse o verso dunha obra

clásica, e hai opinións diversas. O meu punto de vista (sen defender que sexa a verdade, senón unicamente os gustos e opinión dun creador determinado) é que o verso non debe ser dito ou recitado, senón interpretado. É dicir, incorporado polo actor no seu personaxe e situación. Non hai que tratar de declamar ou canta-los versos como se facía en gran parte do século pasado (e o seu eco ás veces chegou ata nós), enfatizando as súas ringleiras, rimas e pausas versais, cun sentido neorromántico e decimonónico.

Débase interpretar con verdade e sinceridade, como actores da nosa época, achegando toda a beleza, musicalidade e mestría do autor, e deles como intérpretes. Se o actor ten capacidade harmónica e expresiva, elocuencia e sensibilidade, se desentraña os sentidos minuciosamente, se fala con organicidade e en situación, sentirá cómo o verso, en vez de ser un impedimento ou unha dificultade, axúdao e dálle grandeza na representación do seu papel. Ó interpretar hai que buscalos matices, os climas e cores, as relacións, e as pequenas cousas que lle dan verdade e beleza á escena.

Non hai que mergullarse no falso nin no convencional doutras épocas. Non hai que ter medo a ser creadores de hoxe para público de hoxe. O actor ha de ser auténtico e natural, coñece-las metas e desexos do seu personaxe, e loitar polas cousas que lle dan sentido á súa vida, dentro da ficción. Ten que descubrir no proceso de ensaios que a mellor forma para expresa-lo que lle ocorre ó personaxe en cada momento son os versos do autor, que estes lle engaden ó texto e subtexto que a súa situación necesita, a maxia e o misterio da beleza. *Peribáñez* ten momentos nos que os versos de Lope alcanzan unha perfección suma. A tarefa do actor, e do director, é transmitir esa beleza para que se visualice e viva dentro da dimensión artística do escenario.

Esta é, a grandes trazos, a miña visión de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. A miña intención, como director, é realizar unha representación viva, palpitante e encarnada escenicamente no presente da comunicación artística, e que, á vez, sexa unha lectura respectuosa coa obra de Lope, que mantéña a súa mensaxe ética e estética, así como os seus principais valores.



José Luis ALONSO DE SANTOS, "O director teatral como novo lector dun texto", *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 179-197.

Resumo: Realiza-la posta en escena dunha obra non é só resolver unha serie de problemas técnicos e artísticos para darlle a coñecer un texto ó público, máis ou menos ilustrado en imaxes, e interpretalo convin-

centemente. Dirixir unha obra é, ante todo, tratar de arrancarlle os seus misterios e achegala ó espectador actual tentando acadar unha comunicación directa, artística e real con el.

Palabras chave: Director teatral. Texto teatral. Posta en escena. Versión. Comunicación artística. Peribáñez.

Resumen: Realizar la puesta en escena de una obra no es sólo resolver una serie de problemas técnicos y artísticos para dar a conocer un texto al público, más o menos ilustrado en imágenes, e interpretarlo convincentemente. Dirigir una obra es, ante todo, tratar de arrancarle sus misterios y acercarla a un espectador actual intentando lograr una comunicación directa, artística y real con él.

Palabras clave: Director teatral. Texto teatral. Puesta en escena. Versión. Comunicación artística. Peribáñez.

Summary: To produce a play is not just a matter of solving a series of technical and artistic problems to make a text known to the public, more or less learned in images, and perform it convincingly. To direct a play is, above all, trying to extract all its mysteries and to bring it closer to a modern spectator through a direct, artistic and real communication with him.

Key-words: Theatre director. Dramatic text. Production. Version. Artistic communication. Peribáñez.

— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 10-06-2002.



A EDUCACIÓN DO ACTOR

César Oliva*
 Universidad de Murcia

1. O ACTOR, ¿CULTO OU INCULTO?

Trátase de falar do actor. E da súa educación. Trátase de alcanzar un acordo mediante o cal decidamos se unha profesión de natureza artística, como é a interpretación, leva consigo a condición do culto, o instruído, o intelectual. O punto de partida no que nos situamos obriga a volver sobre unha serie de cuestións sempre controvertidas desde os máis afastados tempos da historia. Pero non esquezamos que é na recente onde colocámo-lo estado da cuestión.

Varios serán os aspectos que debemos expoñer, e varios os dilemas sobre os que intentaremos debater, co fin de insistir nunha nova calidade da natureza do teatro: o estatuto do actor e, del, todo o relativo á súa educación. Acerca disto, a principal interrogante que nos xorde é considerar se o oficio do actor necesita estar integrado de maneira absoluta en determinados procesos artísticos ou intelectuais. E, por iso, saber se o actor require ser culto ou,

o que é o mesmo, partir dunha educación especial. Esta cuestión conecta de maneira directa coa da súa formación, pero cando falamos, aquí e agora, de educación preferiríamos de momento non cinxirnos ó tema específico da súa preparación para a profesión, aínda que, qué dúbida cabe, saia ó longo desta reflexión. Desexamos entrar, en principio, nese amplo arco que abre o termo educación, e que comprende o da formación, pero tamén o do contacto cultural no que se desenvolve a profesión.

Este camiño condúcenos a outra particular interrogante: os actores, ¿son ou foron cultos? É notorio que esta actividade de natureza artística non se distinguiu precisamente polo seu nivel cultural. Desde logo que houbo cómicos de gran formación, lidos e coñecedores de gramáticas e estéticas. Pero non parece que esta fose a norma. A excepción do cómico-poeta, que asumía a máxima responsabilidade da produción, así como da empresa, presenta xusta correspondencia con

* Catedrático de Teoría e Práctica do Teatro.



Margarita Xirgu.



María Guerrero.

aqueles intérpretes que, aínda no século XX, aprendían os seus papeis de oído por non saberen ler nin escribir. De aí que sexa lóxico preguntarse se un oficio que produce arte sexa, en si mesmo, artístico. Por moi estraño que pareza, unha cousa (oficio) non determina a outra (arte), hipótese sobre a que volveremos.

Estas e outras interrogantes son materia de reflexión que non deixará de ser unha especulación máis sobre un tema rozado, cando non abordado con certa extensión, por intelectuais como Duvignaud, Chacerel ou Ortega. Por certo, ningún deles próximos a traballos prácticos propiamente ditos. Deixemos esta circunstancia como simple paradoxo inicial, que atopará especial acomodo en posteriores páxinas.

2. O ACTOR, ¿CREA OU RECREA?

Comecemos polo principio. Os primeiros autores dos que se teñen noticias, é dicir, os primeiros poetas que en vez de ditirambos lles puxeron palabras ós mitos que contaban eran tamén os actores e organizadores de tales espectáculos. Fóra Arión ou fóra Tespis, quen fixo saír do coro a un protagonista escribindo para el un novo tipo de textos, foi tamén o primeiro actor que se presentaba ante o público como tal. Séculos despois, Esquilo asumiu, á vez, as tarefas de poeta, compositor, deseñador de vestuario e decorado, corego (é dicir, organizador ou director de espectáculos) e actor.

Para estes primitivos autores, o actor era intérprete de si mesmo. Pero necesitaba doutros colegas. Esta característica, a de intervir máis dun actor no espectáculo, será común no mundo do teatro. Dado que en Grecia á condición artística unían outra, de carácter eminentemente relixioso, actores e coreutas (membros do coro) abundaban xuntos neste mester. Estes últimos participaban dalgúns trazos daqueles, os actores, aínda que a súa misión non fose plenamente a de actuar. A Esquilo abondáballe con dous intérpretes, pero chegou a necesitar case cincuenta coreutas. Todos eles eran xente preparada, que á condición artística deberían unir outra máis artesanal. Engadamos, con Chancerel, que estes incipientes actores se preparaban en “el arte de evolucionar, danzar, cantar y expresar por medio del cuerpo y de la voz, al son de los instrumentos, el pensamiento del poeta, según las leyes eternas del ritmo y de la melodía”¹. Con documentación máis próxima da experiencia teatral posterior entraremos despois en valorar qué significa mesturar unha actividade de natureza artística cunha aprendizaxe meramente artesanal.

Os actores, pois, en principio, axudaban o poeta a transmitirle unha historia ó público. Ás veces participaba nese proceso o mesmo poeta pero, aínda nestes casos, acompañando a outros para un mesmo fin. Desde Esquilo podemos dicir que sempre hai un proceso escénico polo cal un crea

(poeta) e outros recrean (actores). Pero recrear, ¿é crear ou é volver a crear a partir de algo xa creado?

Non negaremos a estas alturas que o actor é un creador. Éo, no seu, no seu terreo. Crea a partir de ideas doutro, de suxestións doutro, de perfís deseñados por outro. Desde logo que existen excepcións (creacións colectivas, improvisacións...) pero deixémoslas agora como rarezas. O normal, con Esquilo, con Shakespeare, con Goethe, con Brecht, é facer (interpretar) cousas cun modelo previo.

Neste sentido, tan artístico é recrear como crear, pois o actor que recrea un personaxe está creándoo no escenario. Á súa maneira, transfórmase en tan creador como o primeiro. Diciamos que, en Grecia, Esquilo crea e recrea pola súa condición actoral, pero son moitos máis os que recrean cós que crean, aínda que recrear, neste sentido de face-lo que outro concibiu, está na mesma natureza do teatro. Lembrémoslos medos de Platón sobre o carácter espectacular do teatro. Non podía ser doutro modo. A Platón non lle preocupaba o texto como tal, accesible a uns poucos, senón o texto posto sobre o escenario, é dicir, interpretado. É a mesma preocupación que acosará a todo o que cre no poder suxestivo do personaxe, empezando polos que practican o oficio de censor sen sabelo, tal é o caso de boa parte dos preceptistas que aparecen pola historia do teatro.

1 Léon Chancerel, *El teatro y los comediantes*, EUDEBA, Buenos Aires, 1963, pp. 12-13.

En Roma dáse o caso dun Plauto que comeza a súa actividade teatral recreando, é dicir, interpretando. Axiña pasa a escribir (crear) os seus textos, sen deixar de recrear xunto ós seus actores. A forza de estabilizar unha práctica escénica; a forza de comprobar cómo o público reacciona ante modelos de grande entidade, os poetas reitéranos, coa seguridade de conquistar de maneira máis inmediata o favor do espectador. Ábrese unha liña de recreación a partir de modelos previos, ó que colaborou Terencio cos seus personaxes tan caracterizados. Son os momentos nos que a comedia se establece como xénero, coa súa correspondente codificación. Os actores recrean modelos ou tipos, ós que lles confiren unha máscara. A liña chegará ata a *commedia dell'arte*, exemplificando de xeito preciso o espacio do “recreador” e, con iso, o uso dun oficio.

3. CARA Ó ESTABLECEMENTO DO OFICIO DO ACTOR

Recordemos que en Grecia o teatro era unha cerimonia de tipo relixioso. O actor asumía a condición de verdadeiro oficiante que partía dun oficio, o que supón repetir unha serie de actos para domina-lo dito oficio. Neste debe coñecer unha serie de actividades: cantar, salmodiar, facer pausas e cesuras, gardar determinados efectos para momentos determinados. Durante séculos o actor termina por dominar un oficio, plenamente codificado.

En Roma, o impulso que logra o teatro coa súa absoluta profesionalización conduce a logra-la plenitude do oficio. Quizais falte poesía nos grandes creadores, pero sobra enerxía nos historiáns ou recreadores. O teatro normalízase precisamente cando consegue ser un oficio. Probablemente desde as orixes de calquera manifestación teatral, antes incluso da cultura grecolatina, houbera oficio. Lembrémo-lo que aprendía calquera chamán:

Extraña mezcla de pantomima, prestidigitación y conocimientos empíricos, donde se hallan mezclados el arte de fingir desmayos, la simulación de crisis nerviosas, el aprendizaje de cantos mágicos, la técnica de



Escena de *Anfitrión* de Plauto pintada nun vaso. Museo Etrusco Gregoriano, Vaticano.

producir vómitos, nociones bastante precisas de auscultación y de obstetricia, el empleo de *soñadores*, es decir, espías encargados de escuchar las conversaciones privadas y de hacer llegar secretamente al chamán elementos de información sobre el origen y los síntomas de los más sufridos por tal o cual, y sobre todo, el ars magna de cierta escuela chamánica de la costa noreste del Pacífico: el empleo de un pequeño mechón de plumón todo ensangrentado en el momento oportuno —después de haberse mordido la lengua o haber hecho manar la sangre de las encías— y presentarlo solemnemente al enfermo y a los asistentes como el cuerpo patológico expulsado tras las succiones y manipulaciones².

Esta maneira de coñece-los por menores de calquera práctica escénica ou paraescénica permite dignifica-lo oficio, independentemente de calquera outra función adherida á el no mundo da escena, como son a inspiración, a creatividade ou a poesía. Todo isto é verdade, como verdade é que o actor manexe o seu corpo, a súa voz, a súa propia expresividade, cun oficio que lle permite mostrarse ante o público nun espacio e un tempo preciso.

Na Idade Media parece que ós gremios artesanais lles competía a representación teatral. De xeito que os que vivían dun traballo concreto, como a carpintería, se dedicaban a interpretar algún papel nas representacións extraordinarias de misterios, sotías ou farsas. Noticia hai de que o gremio dos físicos ou médicos representaban en

Francia a vida de San Cosme e San Damián, así como os confeiteiros ou *pâtisseries*, a de San Honorato. Por non citar vilas enteiras dedicadas a dar vida ós seus patróns, como en Limoxes con San Marcial, ou en Rouen, con San Román. A pesar de todos estes datos, parece demasiado inverosímil a teoría dun teatro medieval exclusivamente afeccionado. Ninguén pode negar a presenza de familias, cando non un individuo só, que tivese na escena o seu medio de vida. O cal obrigaba a practicar un oficio específico: o de comediante ou actor.

En Italia, a *commedia all'improvviso* pareceu contar con intérpretes profesionais moito antes do século XVI, data na que se acepta de maneira común a presenza de compañías que facían do teatro o seu medio de vida. En calquera caso, antes ou despois, a presenza do oficio parece determina-la absoluta entidade da profesión. Por iso, e nun momento no que a dita profesionalización é un feito incuestionable, podemos dicir que o teatro, antes de ser un oficio, era máis ben un xogo, un pasatempo, unha ocupación eventual na que a subsistencia do actor era indiferente. Quizais se poñía na realización escénica todo o empeño artístico, incluso unha enorme intención poética, pero o foxo entre profesión e afección era manifesto. Soamente nos primeiros indicios de industria escénica o teatro se acomodou a uns espacios controlados

² Citado por Enrique Buenaventura, non seu *Seminario sobre Historia del Teatro*, texto mecanografiado, p. 7, que transcribe un documento tomado por Lévi-Strauss, quizais de *Pensamiento salvaje*, París, 1912.



Intermedio dunha representación teatral. Mosaico romano. O autor aproveita o descanso para instruí-los actores.

para a súa entrada. Nese entrañable paso da escena gremial á profesional atopamos en España o exemplo, non menos entrañable, de Lope de Rueda. Este batefolla sevillano segue representando o equilibrio entre o creador e o recreador. E a súa biografía vén a

confirmar unha tendencia a defender e activa-lo oficio en detrimento da creación literaria. Recordémo-lo seu proverbial abandono ante a publicación dos textos que representaba, só reparada pola intervención do editor Joan Timoneda.

Con Rueda, e tras Rueda, aparecen os currais de comedia, estruturas que, á súa inicial boa disposición para a recepción do público, hai que lle engadilo mencionado control de entrada. O auténtico teatro profesional nace cando existe un cobrador ou porteiro, un filtro entre a rúa e a escena. E esta situación é similar en España e en Inglaterra, e axiña o será en Francia. A industria puido desenvolverse no mesmo momento no que se impuxo a lei da oferta e a demanda.

Repasemos esta cuestión, en tanto que significa a consolidación dun oficio, o do actor, que ten como actividade principal a repetición de algo: un papel neste caso. Un oficio que se ve sometido ó gusto do público, co que sempre termina acomodando a súa "arte". Non son poucos os cómicos que cambian de rexistro ó comprobar que os seus trazos característicos non son do agrado do espectador. Estar un día si e outro tamén no escenario, escoita-las reaccións do público, intuí-lo que dará de si un drama ou unha comedia, repeti-las accións pero buscando determinadas innovacións cando a ocasión se presenta, determina o oficio. Un oficio singular, no que a voz e o xesto xogan papeis fundamentais, como o fan outras disciplinas subsidiarias tan necesarias como aquelas. Lembremos, unhas e outras, con palabras de Cervantes:

De gran memoria, primero;
segundo, de suelta lengua;
y que no pareza mengua
de galas es lo tercero.
Buen tallo no le perdono
si es que ha de hazer los galanes;
no afectado en ademanos,
ni ha de recitar con tono.
Con descuido cuidadoso
grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia si está celoso.
Ha de recitar de modo,
con tanta industria y cordura
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo.
À los versos ha de dar
valor con su lengua experta,
y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar.
Ha de sacar con espanto
las lágrimas de la risa,
y hacer que vuelvan con prisa
otra vez al triste llanto.
Ha de hacer que aquel semblante
que él mostrare, todo oyente
le muestre, y será excelente
si hace aquesto el recitante³.

Se estes consellos os daba Cervantes para un axuste artístico do oficio do actor, comprobemos que o contido de calquera *Repertorio* ou *Zibaldone* dos cómicos da *commedia dell'arte* ofrecía todo un caudal de solucións propias do mesmo oficio, coas cales se enriquecían e aseguraban as súas presencias nos escenarios. Os "monólogos, diálogos, *lazzi*, conceptos, ditos, bromas, cancións, metáforas, fábulas, anécdotas...", dos que fala Chancerel⁴, non son senón solucións artesanais para calquera actuación

³ *Pedro de Urdemalas*, Jornada III, edición de Sevilla Arroyo e Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, pp. 712-713.

⁴ *Op. cit.*, p. 54.

aparentemente improvisada, que podían alcanzar un elevado nivel artístico cando a ocasión se presentaba. Recordemos que os *lazzi* partían da habilidade do cómico, pero requirían moitas doses de imaxinación ou “bravura”.

4. UN OFICIO DE NATUREZA ARTESANAL

Estamos falando xa da consolidación dun oficio que ten un desenvolvemento profesional absoluto a finais do século XVI. O termo oficio, de etimoloxía latina, é sinónimo de servizo, ocupación, deber, papel que desempeñan as persoas ou as cousas, é dicir, actividades que requiren determinadas características. Comprobémo-la natureza doutro oficio, como é a olería. Un oleiro ofrece un servizo para o que necesita ter destreza, sabe-lo que fai, mostrar seguridade, non poñerse nervioso, economizar medios e recursos. ¿Non son acaso calidades estas de enorme semellanza coas que necesita o actor? Desde as súas orixes, pois, un produto de natureza artística convértese nun oficio de natureza artesanal, cousa que en nada desmerece a condición desta actividade senón que a caracteriza.

Hai xa algúns anos, o filósofo da Arte Collingwood⁵ fíxonos perder algúns dos prexuízos ancestrais polos que ós artistas lles doe ser chamados artesáns. Non obstante, non creo que sexa-

mos totalmente conscientes da diferenza entre ser artistas e ser artesáns. O exemplo dos actores orientais podería darnos algunha luz ó respecto. Os que representan o Teatro Nô xaponés dise que parecen estatuas que falan, como quizais fosen os gregos. Pero unha recente experiencia dun autor español contemporáneo, Juan Mayorga, que pasou un tempo na China estudiando diversas manifestacións escénicas daquela afastada civilización, ofrece un caso máis preciso sobre o que estamos tratando. Conta Mayorga que, tras asistir a unha función da ópera de Pequín, lle ocorreu o seguinte:

Acabada la representación, pude hablar con el actor protagonista. [...] Ese actor era hijo de un actor, quien a su vez había sido hijo de un actor, quien a su vez había sido hijo de un actor. Ante el, se tenía la sensación de estar ante todos ellos al mismo tiempo. Ese hombre había interpretado los mismos papeles que su padre, que su abuelo, que su bisabuelo. Y, según me explicó, hasta donde podía saberlo, había interpretado esos papeles exactamente como ellos lo habían hecho. Yo me arriesgué a preguntarle si nunca sentía necesidad de interpretar otras formas teatrales. Me miró con extrañeza: “¿Otras formas teatrales?” “Teatro contemporáneo”, le aclaré. El me contestó con un gesto que fue mucho más que un no [...]. Aquellas obras que él interpretaba ya eran una completa representación del mundo⁶.

5 Collingwood, *Los principios del arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

6 Juan Mayorga, “Ni una palabra más”, en *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002, p. 285.

Á marxe da interpretación que o dramaturgo español extrae da discutible necesidade de escribir para a actualidade, a nós interéstanos aquí a circunstancia de estar ante un claro exemplo de defensa do oficio, exemplificado pola súa reiteración extrema. É evidente que a civilización oriental e a occidental non comprenden da mesma maneira o alto sentido e nivel que pode alcanzar-lo oficio da interpretación. Nin tampouco que unha actividade repetitiva e aparentemente artesanal poida alcanzar-lo cume da arte ó transmitir emocións e sentimentos da maneira máis adecuada posible.

E todo iso é así porque, en Occidente, adoitamos darlle moita máis importancia á arte ca ó oficio, a pesar de que a historia nos diga que varios dos seus grandes nomes o facían ó revés⁷. Shakespeare puxo a arte ó servicio do oficio. Shakespeare, Molière e moitos outros. Tódolos que viviron máis preto da profesión ca da arte. Desde os poetas do Século de Ouro ós máis actuais autores do século XX, prodúcese teatro para unha industria chea de condicionantes, o que non impide lograr feitos artísticos. Estamos falando de creadores ó servicio da empresa, que acadan produtos de moi diverso nivel. O importante comeza a se-la referida empresa, e as empresas baséanse en oficios: porteiros, limpadores, tremoieiros, actores,

aínda que soamente a estes se lles confira a posibilidade de ser artistas.

Shakespeare e a maioría dos poetas isabelinos morren sen presta-la atención que nós lle damos despois á súa arte de escribir. Parece como se se preocupasen máis polo efémero (a representación) ca polo inmortal (a literatura). En definitiva, preocupábanse do seu oficio. Os grandes creadores pouco a pouco foron tomando posicións na incipiente industria escénica. O prezo das localidades determinaba unha nova xerarquización de oficios, e o poeta non tiña por qué asumir outro que o seu propio na cadea de produción. Mentres en España, e despois en Francia, a tarefa de escritor empezaba a cobrar unha dignificación especial, en Inglaterra encontramos un período de interrelación de oficios aínda con resonancias medievais. Shakespeare é actor antes de encargarse de adecuar vellos textos ós gustos contemporáneos. Deste mester pasa a considera-las súas auténticas posibilidades como creador, aínda que nunca perderá a súa condición de cómico. Na súa propia biografía atopamos tamén o paso do recreador a creador, tarefa na que se fixa en exclusiva no seu retiro de Stradford, poucos anos antes da súa morte. Aínda o seu itinerario artístico ten parecidos co de Plauto. O que os diferencia é que a actividade creadora de Shakespeare acabou por relegar á recreadora.

⁷ Peter Brook trata do nivel de preparación dos comediantes orientais, fronte ós occidentais, en “La astucia del aburrimiento”, primeiro capítulo do seu libro *La puerta abierta*, Barcelona, Alba Editores, 1999.



Julián Romea.

5. APARECEN AS TEORÍAS SOBRE A ACTUACIÓN

Non deixa de ser curioso que todos estes grandes poetas europeos dos séculos XVI e XVII mantivesen serias discrepancias cos teóricos que lles dicían cómo debían escribir. Cada un á súa maneira estableceron un pulso entre a teoría e a práctica. Unha (a arte) dicíalles cómo debían de facelo; outra (o oficio), o que tiñan que facer. Shakespeare non lle fixo caso ó seu predecesor Sydney, que xa pontificaba sobre os excesos que comezaban a verse

nos teatros, que era o que lle gustaba ó público. Lope de Vega mareou a perdiz co seu polémico *Arte nuevo de hacer comedias*. Molière combinaba con habilidade os seus innatos dotes para a escena coas amoestacións do seu, por outro lado, amigo Boileau.

Para a auténtica historia do teatro era igual que os preceptistas dixesen o que dixesen. A historia do teatro é a historia dunha oposición ás regras, pero non por determinados desexos de transgredir dos poetas senón porque sempre seguiron máis o gusto do público có da arte. Isto sucedía onte e sucede hoxe, e en industrias moi desenvolvidas, como era a europea de principios do século XX.

Pero volvamos ós cómicos e á súa educación, porque axiña asumirán un papel de mestres, incluso como teóricos, impensable en épocas anteriores. Se fixemos unha digresión cos poetas é porque, nun momento dado, nos atopamos con que os actores, na maquinaria empresarial, empezaron a cobrar unha importancia superior á dos escritores. Eses actores son os que o público vía día tras día, e os que mostraban os afectos e sentimentos das palabras. O oficio comezaba a sentirse arte, polo menos non cume da profesión, porque nas escalas inferiores a situación non debeu de cambiar demasiado: seguían no repetir e repetir sen ter que comprender totalmente cómo e por qué se dicían aqueles maravillosos versos. O actor, a partir do século XVIII e, sobre todo, no XIX, empezou a cobrar tal consideración, incluso intelectual, que tivo

necesidade de conta-la súa arte, de dicir cómo conseguía emociona-lo público, e de darlles consellos ós seus colegas. Desde Talma, e aínda antes, un pequeno e seleccionado grupo de actores comezaron a escribir tratados de interpretación. O século XIX encheuse deles. Demostraban unha profesión culta, na que a cita a Aristóteles ou a Shakespeare (nos seus propios textos dramáticos) se facía imprescindible. O oficio vólvese literatura a través de manuais.

No século XVIII, Pierre Rémond de Saint-Albine preocupouse pola interpretación no seu ensaio *Le comédien* (1749), pero sería o poeta Diderot quen se viu obrigado a falar do actor como elemento fundamental na creación escénica no seu célebre *Paradoxe sur le comédien* (1773). É importante advertir que as calidades primordiais que esixía para un grande actor eran: “mucho juicio; es necesario que sea un espectador frío y tranquilo; exijo de el, en consecuencia, penetración y ninguna sensibilidad, arte de imitarlo todo o, lo que viene a ser lo mismo, una aptitud igual para toda clase de caracteres y de papeles”⁸. Ó prescindir Diderot da sensibilidade como necesidade está indicando, de novo, a supremacía do oficio fronte á arte ou, polo menos, a necesidade de partir do oficio para conseguila arte. “Si el comediante fuera sensible, ¿podría, de buena fe, representar dos veces

seguidas un mismo papel con igual calor e igual éxito? Estaría muy cálido en la primera representación, y frío como el mármol, agotado ya, en la tercera”. Diderot prefire o “comediante que representa con reflexión, con estudio de la naturaleza humana, con imitación constante de algún modelo ideal, con imaginación, con memoria”, en suma, que sexa “lo mismo en todas las representaciones”⁹. En definitiva, e sen menoscaba-lo seu carácter elevado, o ensaísta francés prefire o actor imitativo ou artesanal ó creativo ou artístico.

O actor Talma relacionábase con Napoleón, ó que se di que lle ensinou a dirixirse ás súas tropas, cando a verdade é que era este o que lle daba consellos ó actor para a súa interpretación de reis e príncipes. Romea, Coquelin, Kemble e unha longa lista de xentes de teatro escribiron sobre a interpretación no século XIX manuais que adoitaban responder a títulos tan explícitos como *A arte do actor*, *A arte e o actor...* A partir dese tempo, os intérpretes non dubidaron en cualificarse a si mesmos como artistas. Insistimos en que só eran os grandes intérpretes os que o facían, aqueles que ocupaban as primeiras posicións nos escenarios, e que impedían que calquera actor de reparto ou secundario toldase a súa “arte”. Debido á estrutura tan xerarquizada das compañías, ás escalas inferiores esixíase-lles oficio principalmente; a “arte”

⁸ Diderot, *Paradoja acerca del comediante*, versión española de Luis Hernández Alfonso, Madrid, Aguilar, 1964, pp. 33-34.

⁹ *Op. cit.*, pp. 34-35.



François-Joseph Talma, de Delacroix. Teatro da Comedia Francesa.

empezaba a estar reservada ós “divos”. Un colaborador de Scribe, Legouvé, editou un pequeno ensaio que polo seu título parece estar pensado máis nos autores ca nos actores. *A arte da lectura*, a xuízo dos seus contemporáneos, ofreceu todo o que se pode ensinar sobre a técnica interpretativa.

Na diferenciación entre primeiro actor e actor de reparto atopamos, pois, unha correspondencia tan clara e

evidente con artista e artesán que deixa abertas demasiadas sospeitas. Se fose tan rotunda, para a maioría dos actores non sería imprescindible unha educación especial para exercer-lo oficio. Da mesma maneira, para o selecto grupo dos artistas, parece fundamental contar cunha rigorosa formación e educación. Como toda regra ten a súa excepción, non é difícil comprobar que non todos os grandes actores gozaban de instrución privilexiada, da mesma maneira que algún que outro actor secundario podería ser culto. Pero non podemos xeneralizar no que só son excepcións. O certo e verdade é que, a partir dun momento dado, os primeiros actores comparten amizade cos intelectuais: poetas, filósofos, pensadores, e outro tipo de artistas: pintores, escultores, músicos... Amizade e faladoiros dan orixe a unha continua fonte de influencias. Lembrémo-las palabras de Thomas Mann, a través do protagonista de *Morte en Venecia*: “A arte é a maior fonte de educación”. Desde o século XIX pódese rastrexar a idea do artista como ser perfecto, exemplar, nada ambiguo. Moitos actores que escriben daquela os seus manuais confunden a mantenta as virtudes do artista coas do home. Non se pode ser bo actor sen ser boa persoa.

A maioría destes artistas, sen tempo nin posibilidade de formarse en colxios ou universidades, conseguen unha educación tardía, pero rigorosa e continuada. De aí a ser, eles mesmos, mestres, e incluso a provoca-la creación de conservatorios, hai un paso. No século XIX institucionalízanse entidades

que serven para a formación do actor. A preocupación é total, dado o elevado papel social que adquire a profesión, e a esixencia artística que se lles atribúe ós comediantes.

6. INSPIRACIÓN FRONTE A FORMACIÓN

Estes artistas basean boa parte das súas fórmulas estéticas na inspiración. O tema crucial da súa filosofía é que o actor nace e non se fai, debate que se xeneraliza durante moito tempo, e que non oculta a necesidade de cultivalo oficio. O oficio si que se pode ensinar, e é o instrumento que permite manter unha liña media satisfactoria no día a día dos escenarios, a pesar dos mil avatares que acosan a existencia do actor. De aí que Pierre Fresnay afirme que “A quienes no han recibido dones excepcionales, la enseñanza sólo puede aportarles los medios para realizar unha carreira mediocre; los otros descubren por si mismos aquello que asegurará su éxito”¹⁰. Máis adiante conclúe: “Uno es comediante inmediatamente, o no llega a serlo jamás”. Un artista formado, e con considerable educación, bota man de recursos do oficio ese día no que a morte dun ser querido ou o descubrimento dun novo amor pode trastoca-la

súa actuación. Entón o recreador de sentimentos que é o actor pon o seu piloto automático que lle permite aparecer, finxir, facer como que nada pasa ó seu redor. ¡De cantas tribulacións salvou a un actor un oficio ben asimilado!

Cando o actor chega ó século XX xa non son soamente manuais os que propón, senón que necesita métodos de actuación. Na práctica parece que foi Stanislavski quen conformou a primeira metodoloxía de actuación, pero non habería que esquece-las ensinanzas de Antoine a uns actores virxes (aficionados) nos que viu a única posibilidade de rompe-la tradición declamatoria. En principio, tales métodos ou receitas para a interpretación máis convincente xorden da necesidade de renova-lo teatro, de facelo acorde cunha modernidade que quere prescindir dun pasado romántico caracterizado pola exaltación e os excesos expresivos. Isto é só en principio, porque hai quen ve nesa proliferación de métodos un recurso para solucionar-lo ancestral medo dos actores a enfrontarse co silencio escénico, a dúbida, a improvisación¹¹. De feito, o que o actor quere é ter recursos para todo. Como os antigos cómicos que vivían co seu *zibaldone* no peto.

Ter recursos para todo. Pero, ¿é isto posible? Podería ser que non. O

10 Pierre Fresnay, *Yo soy un comediante*, Buenos Aires, 1956, p. 37.

11 O autor e director de cine David Mamet é máis radical neste tema cando di: “Formal education for the player is not only useless, but harmful. It stresses the academic model and denies the primacy of the interchange with the audience” (A educación formal para os actores non só non serve de nada, senón que é prexudicial. Destaca o modelo académico e nega a primacía do intercambio co público), *True and False*, New York, 1997, p. 18. Neste capítulo, Mamet trata daqueles actores ós que non lles gustaría saír das escolas e enfrontarse cos escenarios auténticos.

século XX ábrele o dilema ó actor de se unha sólida formación, unha educación completa como soamente tiñan as figuras de décadas anteriores, é capaz de solucionar tanto os seus problemas artísticos como os do oficio. Reparemos, sen embargo, en que a maioría dos profesionais que chegan ó escenario ségueno facendo, polo menos ata hai relativamente pouco, polo sistema que en España se chamaba de meritoriaxe, e que en Europa contaba con variantes sobre o mesmo tema. Así confesa que chegou o citado Fresnay, para o que “en el arte del comediante la técnica ocupa poco lugar, como que sólo consiste en algunos principios de respiración, emisión y dicción, y asombra pensar que tanta gente se gana la vida enseñando tan poca cosa”¹².

A meritoriaxe é un auténtico sistema artesanal de aprende-lo oficio, é dicir, o primeiro estado de formación esixible ó actor. Despois será artista ou non o será, pero o oficio debe sabelo. Pero, ¿como se chega a isto? Como en calquera outra práctica artesanal: a través da contemplación e da repetición. Niso o teatro é unha actividade semellante a outra profesión. Tomémo-lo exemplo do aprendiz de xastre. Este ve como o mestre mide, traslada as súas medidas a uns patróns, corta, cose e proba. Da mesma forma, un meritorio de teatro ve como e seu mestre prepara o papel, memoriza con trucos mnemotécnicos máis ou menos sofisticados, sae e pisa o escenario, lanza a voz, utiliza os seus recursos cando determina-



Pierre Fresnay.

das circunstancias o obrigan a iso (falar con afonía, por exemplo). Cando ó aprendiz se lle dá un pequeno papel intenta imitar primeiro, ata conseguir que o seu traballo se pareza ó do seu superior. Quizais o exemplo do xastre sexa demasiado brusco na súa comparación artística co actor. Pero podemos tomar, se se quere, o do aspirante a pintor, que asiste ó taller do mestre e ve como prepara os seus pinceis, como

12 *Op. cit.*, p. 82.

mestura as cores cando non os ten que fabricar el mesmo, coloca as seus modelos, proba con carbón ante o lenzo en branco, acomete os seus primeiros trazos... Axiña o mestre lle deixará compoñer tons, manexar pinceis, e incluso encher algúns fondos das súas obras.

Moi ó principio do citado libro de Fresnay, sorprende que o famoso actor francés explique a súa prevención sobre a escritura deste tipo de manuais. A explicación que fai non pode ser máis sinxela. É moi difícil para un actor explica-lo seu traballo. "Las obras sobre ebanistería no han sido escritas por los grandes ebanistas. Siempre me he jactado de ser un obrero del teatro, un obrero especializado. ¡No me convierta en un teórico más, que ya cansan!"¹³. O seu parecer sobre esta cuestión ofrece unha versión rotunda da situación.

7. O ACTOR, ¿OFICIO ARTÍSTICO OU ARTESANAL?

Oficio e aprendizaxe constitúen unha maneira de aprender desde a práctica que nada ten que ver con esoutra, máis contemporánea, por medio da cal o aprendiz de artista vai a unha escola, academia ou facultade. O problema non é aprende-lo oficio, cousa que antes ou despois se consegue, senón que, co oficio asumido, o artista chegue a ser artista. A experiencia demostra que o camiño non determina a calidade ou grao de valía do aspirante. Que son outras as cousas que determi-

nan o nivel que conseguirá este na súa profesión. E que, polo tanto, e isto é o máis sorprendente cando se descobre, que un artista (actor, pintor, escultor) pode selo sen formación predeterminada e, incluso, sen educación. Claro que é habitual que, sendo artista, é dicir, tendo esa especial capacidade para crear emocións, sentimentos e afectos, se relacione con outros artistas e que, entre eles, complementen un particular proceso de educación.

Pero o normal é que, no específico terreo do teatro, a compañía, centro e eixe do proceso escénico, estivese constituída por unha serie de profesionais que adquiriron o oficio pola meritoxe. O que significa situa-los artistas como unha peza máis da engrenaxe da produción, con cometidos non menos irrelevantes cós de técnicos e administrativos da empresa. Uns saben unir madeiras, outros leva-la contabilidade, outros falar no escenario. Esta aseveración, que parece menospreza-la arte dos actores en xeral, cousa que non é así, non fai senón establecer distincións entre artistas e artesáns, á maneira do citado Collingwood. E iso non é bo nin malo, como ben apostila o pensador inglés.

É posible que máis dun autor (creador) e máis dun director (recreador contemporáneo) prefiran unha compañía de excelentes artesáns que de irregulares artistas. A este respecto, a historia recente, e a non menos recente, produciu ditos e sentencias que non son

13 *Op. cit.*, p. 27.

fáceis de entender fóra do contexto teatral que manexamos ata agora. Ditos e sentencias co fondo e trasfondo da natureza específica desta profesión ou oficio. Vexamos algúns deses exemplos:

1. Comecemos polo de maior entidade e máis rotundo, que vén dado polo coñecido dito de “ter táboas”, expresión que se adoita estender á vida corrente. Parece evidente que os que teñen táboas levan terreo gañado en calquera manifestación ou actividade; pero máis evidente aínda é a súa procedencia teatral, pois os escenarios de épocas remotas estaban construídos por táboas unidas. Esta materialidade conduciu ó uso do material como sinónimo de escenario. De aí que o cómico que as pisase moito tiña, por dereito propio, táboas. O dito condúcenos de xeito inevitable, ó feito de que ter táboas non é ser máis ou menos artista, senón simplemente domina-lo oficio.

2. “A papel sabido non hai cómico malo”. É unha loa absoluta ó predomnio do oficio no actor. Un actor que saiba o seu papel, que o diga non importa se demasiado ben, sabe seguro que non fracasará no seu cometido. Un cometido que parece non necesitar especialmente do rango artístico, senón do profesional. Por suposto que o dito vai en contra de calquera posición de esixencia que debemos ter ante o feito escénico. Pero aclara o que foi a profesión durante séculos.

3. “O peor actor profesional é mellor có mellor afeccionado”. Outro canto ó oficio que determina ademais

un desprezo á arte que se lle supón ó mellor afeccionado. Tan discutible, obviamente, como o anterior dito, pero ó mesmo tempo tan evidente.

Baixo este panorama non é difícil precisar que a profesión do actor permaneceu tradicionalmente próxima ó concepto de oficio. Un oficio que nunca esixiu dunha educación singular, incluso de formación especial, e que só nos últimos anos do século XX parece requirir de certos trazos intelectuais. Desde que, a finais do século XIX, unhas poucas universidades americanas decidiron implantar estudos escénicos, o actor parece inmerso na necesidade de ter unha educación elevada, composta por disciplinas complementarias ó teatro, como son a Historia da Arte, a Literatura, a Gramática ou a Música. Todo o cal nunca asegura, por outra parte, que estes artistas tan peculiares exerzan adecuadamente a súa misión de contar historias da mellor maneira posible, é dicir, transmitindo os sentimentos máis elevados.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge University Press, 1988.
- Aristóteles, *Poética e Retórica*, en *Obras*, Madrid, 1964.
- Baty, G., e R. Chavance, *El arte teatral*, México, 1955.
- Brook, P., *La puerta abierta*, Barcelona, 1999.

- Chancerel, L., *El teatro y los comediantes*, Buenos Aires, 1963.
- Collingwood, G., *Los principios del arte*, México, 1960.
- Diderot, D., *Paradoja acerca del comediante*, Madrid, 1964.
- Fresnay, P., *Yo soy un comediante*, Buenos Aires, 1956.
- Hartnoll, Ph., *The theatre, a concise story*, London, 1985.
- MacGowan, J., e W. Melnitz, *Las edades del oro del teatro*, México, 1965.
- Mamet, D., *True and False*, New York, 1997.
- Oliva, C., e F. Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, 1990.
- Pandolfi, V., *Storia universale del teatro drammático*, Turín, 1964.
- Rodríguez Adrados, F., *Fiesta, comedia y tragedia (sobre los orígenes del teatro griego)*, Barcelona, 1972.
- Tieghem, P. H., *Los grandes comediantes*, Buenos Aires, 1961.



César OLIVA, "A educación do actor", *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 199-216.

Resumo: A educación do actor ten sido obxecto de certas especulacións durante os últimos anos. Unha actividade artística como é a interpretación parece unida ó mundo da cultura e, como tal, tense desenvolvido durante unha boa parte da historia do teatro. Pero non sempre tivo o actor conciencia de artista, senón que a súa profesión parecía máis próxima á dun artesán que aprende o seu oficio coa experiencia e a repetición, ca ó estudio e disciplina académica que se presupón. O presente artigo indaga na natureza da dita profesión, fai un breve percorrido polas máis importantes etapas da creación escénica e atopa que a formación do actor non está necesariamente relacionada coa entidade ou calidade dos artistas.

Palabras chave: Historia do teatro. Formación do actor. Educación do actor.

Resumen: La educación del actor ha sido objeto de ciertas especulaciones durante los últimos años. Una actividad artística como es la interpretación parece unida al mundo de la cultura y, como tal, se ha desarrollado durante buena parte de la historia del teatro. Pero no siempre el actor tuvo conciencia de artista, sino que su profesión parecía más cercana a la de un artesano que aprende su oficio con la experiencia y la repetición, que al estudio y disciplina académica que se presupone. El presente artículo indaga en la naturaleza de dicha profesión, hace un breve recorrido por las más importantes etapas de la creación escénica, y encuentra que la formación del actor no está necesariamente relacionada con la entidad o calidad de los artistas.

Palabras clave: Historia del teatro. Formación del actor. Educación del actor.

Summary: The education of the actor has been the object of various speculations during the last years. An artistic activity such as acting seems to be related to the world of culture and, as such, it has been developed during a good part of theatre history. However, the actor wasn't always conscious of being an artist, but, on the contrary, his profession seemed closer to that of an artisan who learns his craft through experience and repetition. This article explores the nature of this profession, briefly goes through the most important stages of scenic creation, and finds that the formation of the actor is not necessarily related to the entity or quality of the artist.

Key-words: History of the theatre. Training of the actor. Education of the actor.

— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 12-07-2002.



DO ESPACIO ESCÉNICO Ó ESPACIO ACTIVO E Ó ESPACIO INTERACTIVO

Javier Navarro de Zuwillaga
Universidad Complutense
de Madrid

A escenografía teatral viviu diversos momentos ó longo da súa historia en relación co texto teatral. Desde non ser máis ca un mero decorado ou fondo para a acción, a ser un espacio actuante no que se desenvolve o drama ou a acción, poderíanse considerar diversos graos de relación. Veremos que actualmente transcende estes límites.

Podemos contemplar, polo tanto, moi diversas maneiras de facer teatro e de facer escenografía. O certo é que esta é unha parte importante da representación. ¿Cales son estas maneiras?

Temos que comezar por ter en conta o lugar da representación. Non é o mesmo un teatro á italiana ca unha sala alternativa, nin os teatros romanos de Mérida ou Sagunto ca escenarios montados ó aire libre en prazas ou parques. En definitiva, o espacio ou contorno arquitectónico no que o espectáculo vai ter lugar conforma xa, en canto que o condiciona, o seu resultado.

Por outra parte, a relación entre o espacio do público e o espacio escénico,

entre actores e espectadores, mediatizada ata certo punto polo espacio ou contorno arquitectónico, é tamén determinante.

Hai, polo tanto, dúas dialécticas diferentes. Por un lado a que se establece entre o texto e a imaxe, e por outro a que se dá entre o espacio previo (frecuentemente un teatro, pero non necesariamente) e o espacio da representación. A segunda ten como consecuencias inmediatas a relación entre o escenario e a sala ou entre o espacio escénico e o espacio do público, así como a relación entre o actor e o espacio escénico.

As dúas van sempre xuntas (sacando os espectáculos de mimo, nos que non hai texto), aínda que pode primar unha delas, segundo os casos. En ambas dialécticas xogan un papel primordial tanto o actor como a luz.

Parece que estas foron definitorias no teatro do século pasado e tiveron que convivir en moi diversas manifestacións con diversos graos de relación entre os seus termos. Un predominio da imaxe

* Profesor Titular de Debuxo.

sobre o texto, así como unha menor diferenciación e un maior achegamento entre os dous espacios adquiriron pouco a pouco maior forza durante o século anterior, especialmente na súa segunda metade (*Grotowski, Living Theatre, La Cuadra*, por citar algúns exemplos). Para entender mellor ambas dialécticas, así como unha terceira, que é a que se establece entre elas, imos ver varias opinións de creadores teatrais que corren ó longo do século XX e chegan ata os nosos días, o cal nos permitirá ve-la súa evolución.

* * *

A palabra —primeiro en verso, despois en prosa— foi a medida do tempo teatral durante séculos. Pero non só do tempo, tamén, como non podía ser doutro xeito, do espacio dramático. Victor Hugo dicía: “El verso es la forma óptica del pensamiento. He aquí la razón de su adecuación a la perspectiva escénica”¹. A escenografía, o decorado, veñen expresados, descritos con palabras nos textos dramáticos.

Pero no século XX iniciouse un proceso de “desverbalización” do teatro que tivo como máximo expoñente a Antonin Artaud, pero que fora previamente postulado polos futuristas e os constructivistas. Creo eu que as dúas guerras mundiais tiveron moito que ver co auxe da

acción e o retroceso da palabra na primeira metade do século XX.

Moholy-Nagy fai un relato moi interesante do inicio deste proceso:

[...] los futuristas, expresionistas, dadaístas y Mertz han llegado a descubrir que las relaciones fonéticas de palabras poseen mucha mayor importancia que los restantes medios de creación literarios, y que el aspecto lógico del pensamiento no es, con mucho, el elemento esencial del quehacer literario. Al igual que en la pintura figurativa, en la que lo esencial no son los objetos representados sino la relación entre los distintos colores, en la literatura deben pasar a primer término los efectos producidos por los sonidos de las palabras, en lugar de las relaciones lógicas entre las ideas. Basándose en este principio, algunos escritores han transformado las relaciones entre palabras en simples relaciones fonéticas, lo que equivale a sustituir la palabra por vocales y consonantes sin ninguna ligazón lógica².

Artaud, non moi arredado destas consideracións, ía máis alá e precisaba máis en relación co teatro:

En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento.

Este lenguaje no pode definirse sino como posible expresión dinámica y en el espacio, opuesta a las posibilidades expresivas del espacio hablado. Y

1 V. Hugo, *Manifiesto romántico*, Barcelona, Península, 1971, p. 72.

2 L. Moholy-Nagy, “Teatro, circo, variedades (1924)”, en J. A. Hormigón (ed.), *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, Alberto Corazón, 1970, p. 161.

el teatro puede utilizar aún de este lenguaje sus posibilidades de expansión (más allá de las palabras), de desarrollo en el espacio, de acción disociadora y vibratoria sobre la sensibilidad. Aquí interviene en las entonaciones la pronunciación particular de una palabra. Aquí interviene (además del lenguaje auditivo de los sonidos) el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes, pero sólo si prolongamos el sentido, las fisonomías, las combinaciones de palabras, hasta transformarlas en signos, y hacemos de esos signos una especie de alfabeto. Una vez que hayamos cobrado conciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopéyas, el teatro debe organizarlo en verdaderos jeroglíficos, con el auxilio de objetos y personajes, utilizando sus simbolismos y sus correspondencias en relación con todos los órganos y en todos los niveles³.

Podemos reconocer perfectamente as pegadas de Artaud en gran parte do teatro que vimos na segunda metade do século XX, aínda que moito do que se fai hoxe en día vive de costas a estes sinais.

Palabra, espacio e acción están no teatro nunha relación moi estreita.

Denis Bablet formulou en 1961 unha definición de “espacio teatral” nos seguintes termos:

es el lugar donde se realiza una acción gestual, hablada, contada o bailada, representada por unos hombres ante

otros hombres. Es un lugar de representación, pero también de reunión de actores, de un público, creación de una comunidad de actores y de espectadores que se encuentran cara a cara por un tiempo determinado, un tiempo en el cual cada uno va a participar de diferente modo. Es un lugar de intercambio.

Pouco máis de dez anos despois, tivo que matizar:

Dicha definición me parece justa, exceptuando dos aspectos. Insiste demasiado en el concepto de “representación”, mientras que existen formas de expresión teatral (el *happening*, por ejemplo) que no ofrecen ningún carácter representativo. Es la noción de “acción teatral” o de “acontecimiento teatral” la que debe prevalecer sobre las demás, al cumplir frecuentemente dicha acción o acontecimiento —aunque no de modo obligatorio— una función de representación⁴.

Bablet detectara o retroceso experimentado pola palabra no teatro dos anos sesenta e setenta do século XX, proceso analizado certamente por Franco Quadri nun excelente artigo no que di: “O teatro dos anos sesenta aprópíase da acción e pona en primeiro termo”. E tamén: “No principio era a palabra: pero segundo a busca de tal verdade se fai máis urxente, o teatro rexeita a palabra e mergúllase, confrontándose coas orixes, na difícil reconquista dunha dimensión espacial”⁵. Primeiro o *Living Theatre* de

3 A. Artaud, “El teatro de la crueldad. Primer manifiesto (1932)”, en J. A. Sánchez, *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 2000, p. 199.

4 D. Bablet, “Para un método de análisis del espacio teatral”, *ADE Teatro*, 86, pp. 17-18. Este artigo fora publicado en *Travail Teatral*, 6 (xaneiro-marzo, 1972).

5 F. Quadri, “La deverbizzazione del teatro”, *Lotus international*, 17, decembro de 1977, pp. 110-129.

Nova York con Julian Beck e Judith Malina á fronte, e o *Teatro Laboratorio* dirixido por Grotowski, despois o *Bread & Puppet Theatre*, tamén de Nova York, e o *TDR* e o *Performance Group* de Richard Schechner. Tamén Víctor García, Luca Ronconi, Peter Stein, Bob Wilson, Peter Brook, Klaus Michael Grüber, a compañía húngara *Squat* e, finalmente, Meredith Monk e Richard Foreman. Todos eles contribuíron neste proceso, o que non supuxo en tódolos casos a eliminación da palabra: nalgúns desaparece ou escasea pero noutros está moi presente, malia que xa non co carácter representativo ou interpretativo tradicional.

Quizais sexan os axiomas de Richard Schechner os que mellor exemplifican este proceso:

1. el evento teatral es un conjunto de hechos que interactúan entre sí; 2. todo el espacio está dedicado a la representación, todo el espacio está dedicado al público; 3. el acontecimiento teatral puede tener lugar tanto en un espacio totalmente transformado, como en un espacio “dejado tal y como se ha encontrado”; 4. el punto focal es dúctil y variable; 5. cada elemento de la representación habla su propio lenguaje; 6. el texto no es necesariamente el punto de partida o el propósito de la representación; y podría incluso no existir⁶.

Podemos segui-lo rastro, ou máis ben as consecuencias deste proceso en España ata os nosos días, como veremos máis adiante.



En *Quarry*, de Meredith Monk, estreada en 1976. [...] utilízase o espacio doutro xeito.

Se a palabra retrocede e deixa de medir espaciao e tempo, estes adquiren outra relevancia, pónñense ó mesmo nivel ca aquela, mídense pola acción mesma e por outro tipo de sons. O espaciao xa non ten por qué ser un teatro: fanse os espectáculos en fábricas, en igrexas, en galerías de arte, nunha tenda, en aparcamentos, na rúa, nun parque, no campo... incluso se empregan espaciaos distintos para as diferentes partes do espectáculo: *Vessel*, de Meredith Monk, represéntase no seu faiado, no Garaxe de Schechner e nun aparcadoiro (Nova York, 1971). E se o espectáculo se realiza nun teatro, utilízase o espaciao doutro xeito.

Naturalmente, esta maneira de facer teatro conviviu e segue convivindo con outra que ten as súas raíces no Século das Luces, na orixe da burguesía, que foi escola de costumes, inventou o naturalismo e o realismo, rompeu coa perspectiva escénica, coa escenografía

6 R. Schechner, “Axioms for environmental theatre”, *TDR (The Drama Review)*, 3, New York, 1968.

pintada e concibiu o escenario como un espacio tridimensional e de quen Adolphe Appia é o seu máximo factor. Quizais o que mellor resume a teoría do espacio escénico de Appia sexa esta frase súa: “La ilusión escénica es la presencia viviente del actor”⁷. Appia creou o concepto de espacio escénico (aínda que nunca o chamou así) como espacio tridimensional en relación co corpo do actor e en oposición ó decorado pintado que imperaba nos escenarios a finais do século XIX e principios do XX. Con esta formulación Appia pretendía un certo simbolismo en escena e unha creación de atmosferas máis que de lugares concretos, pero esta proposta foi adulterada polo naturalismo, ó que lle viña ó papo para reproducir en escena a realidade das cousas.

Este é o tipo de teatro que dominou os escenarios ó longo do século XX e que aínda os domina nestes primeiros anos do XXI, unhas veces máis realista, outras máis suxestivo. É o tipo de teatro que máis se fixo e se segue a facer, non só nos teatros comerciais senón tamén nos Teatros ou Centros Dramáticos Nacionais dos países europeos e nos teatros de América, tanto do Norte como do Sur. Soamente nos festivais, e puntualmente nalgún teatro, incluso subvencionado nalgúns casos, se presentaron espectáculos que poderíamos chamar “desverbalizados”. Este tipo de teatro, o “desverbalizado”, foxe do naturalismo, da representación, do espacio convencional, mentres que o “teatro verbalizado” (por

non chamalo naturalista, o que daría lugar a confusión e, desde logo, a controversia) adoptou en ocasións algúns dos achados daquel, coma a integración dos cambios de escena no ritmo do espectáculo ou algunhas solucións espaciais: coma na estrea mundial de *El Público*, de Lorca, no Centro Dramático Nacional de Madrid, con escenografía ou espacio escénico de Fabiá Puigserver e dirección de Lluís Pasqual (1987), no que se utilizaba a platea como escenario; ou na montaxe de Calisto Bieito de *La vida es sueño*, de Calderón, Teatro de la Comedia, Madrid (2000), na que, á parte do concepto espacial do escenario como “espacio baleiro” con só uns poucos elementos (a cadeira-trono, o espello), se verbalizaba o texto en ocasións de forma menos representativa ou imitativa; ou na montaxe de *Pelo de Tormenta*, de Nieva, tamén no Centro Dramático Nacional de Madrid, con escenografía ou espacio escénico de José Hernández e dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente (1997), na que se utilizaba o espacio do teatro de forma semellante á montaxe citada de *El Público*.

Pero o naturalismo no teatro aínda rabexa. Así:

El Teatre Nacional de Catalunya en su primera temporada presentó *La gaviota* de Chejov exhibiendo en escena un lago de cincuenta mil litros de agua y un bosque de abedules corpóreos de tamaño natural. Ante este prepotente despliegue de medios, uno no puede olvidar el teatro oriental donde, para evitar el realismo truculento del agua

7 Adolphe Appia, “Cómo reformar nuestra puesta en escena (1904)”, en J. A. Sánchez, *op. cit.*, p. 61.

sobre la escena, han mantenido durante siglos la funcionalidad poética moviendo hábilmente unos metros de seda; paradójicamente esta simplicidad simbólica nos acerca con mayor veracidad a la inmensidad del océano Pacífico⁸.

* * *

Os afáns de Appia cristalizan moitos anos despois nunhas reflexións de Giorgio Strehler, director do Teatro Piccolo de Milán nunha carta que lle dirixe ó seu colaborador, o escenógrafo Luciano Damiani, con quen realizou un gran número de montaxes. Naturalmente, o director italiano non está soamente influído por Appia, como veremos. Escribe Strehler:

Querido Luciano:

Recuerdo los decorados de *Galileo* tal como tomaron cuerpo la noche pasada [...]

Habíamos partido en Venecia de ese “estudio de fuerzas” de Leonardo da Vinci que yo había tomado por “emblema” para la escenografía de Galileo (por su espíritu más que por su forma), nos detuvimos en el momento en que la estructura escénica debía empezar a “contener” cosas. Objetos usuales, sillas, mesas, pizarras negras, instrumentos científicos, vasos, vino y otras cosas para indicar sin posible ambigüedad, de forma poética, ese lugar escénico particular: el gabinete de trabajo de Galileo.

Vuelvo a ver esos lugares: el espacio delante de la Iglesia, Florencia, la

antecámara de los Médici, etc. La extraordinaria estructura escénica, sugerida con tanta exactitud por ese pequeño dibujo leonardesco, ese armazón, que es a la vez “iglesia” y “lugar científico”, ese espacio sereno, claro y tranquilo —un espacio como Brecht habría querido— debía entonces servir a los actores y al público. Pues es evidente que la primera cualidad de un decorado es su facultad de uso, la variedad de los usos que se pueden hacer de él, su capacidad para sugerir acciones, movimientos y sobre todo de montaje. La escenografía tiene un carácter específico que casi nunca se pone de manifiesto. No es solamente —tú lo sabes bien— un “hecho estético”, visual. Es un medio —uno de los más excitantes, de los más determinantes— del que disponen o deberían disponer los actores, y con ellos el director de escena. Hay una correspondencia perpetua entre el decorado (objeto y espacio) y el actor (palabra, gesto y movimiento). Uno sugiere algo al otro, el segundo utiliza y define al primero. Es evidente, Luciano, que nunca hemos llegado a hacer este trabajo como queríamos. Pues el decorado sólo puede nacer *al mismo tiempo* que la acción dramática, durante los ensayos, día tras día, modificado y modificante.

Esta cita de Strehler é moi interesante por varias razóns. Primeiro porque nos informa do método de traballo destes dous grandes creadores para realizar unha escenografía (o debuxo de Leonardo como punto de partida, no que está implícita a estrutura do espazo); segundo porque nos fala da relación entre o decorado e os actores, entre o decorado e a montaxe. En terceiro lugar porque nos conta cál sería a maneira

8 A. Boadella, *El rapto de Talía*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000, p. 62.

ideal de face-lo decorado (só pode nacer ó mesmo tempo cá acción dramática). Tamén porque nos deixa ver que Strehler e Damiani asumiron os conceptos brechtianos. Finalmente porque nos transmite un grande amor polo traballo que están realizando.

Máis adiante, Strehler especifica cále é o tipo de teatro que lle gusta (nada de maquinaria):

Dentro de algúns anos ya non encontraremos a nadie que sepa pintar con técnicas variadas, a nadie que sepa construír paredes enormes e ligeras como velas, telas increíbles que se elevan en el espacio, a nadie que sepa tejer, coser, cortar, a nadie que haga zapatos y sombreros a mano, sabia y amorosamente. ¿Cómo pensar e imaginar ese “teatro humano” en una sociedad que galopa hacia la mecanización colectiva? [...] Para nosotros, a quienes nunca nos han gustado ni gustarán los triples escenarios que suben y bajan, los escenarios que oscilan y se inclinan (sin que nunca se vuelvan a utilizar), las salas que giran sobre sí mismas y demás, nosotros que creemos en un teatro claro y sencillo, *incluyendo* sus formulaciones técnicas (también ahí el viejo maestro Brecht es una autoridad, pues de él viene ese concepto de sencillez y de claridad y no de los escenógrafos que trabajaron con él), el futuro se anuncia cada vez más difícil.

Volve aparecer Brecht, pero tamén aparece Appia a través de Copeau nese gusto polo teatro sinxelo e humano afastado da maquinaria: “[...] la compañía

que Copeau dirigió hizo realidad muchas de las teorías de Appia [...]. El trabajo de Copeau —él lo dice— rechaza la máquina y la innovación que no tiene sino a complicar”⁹.

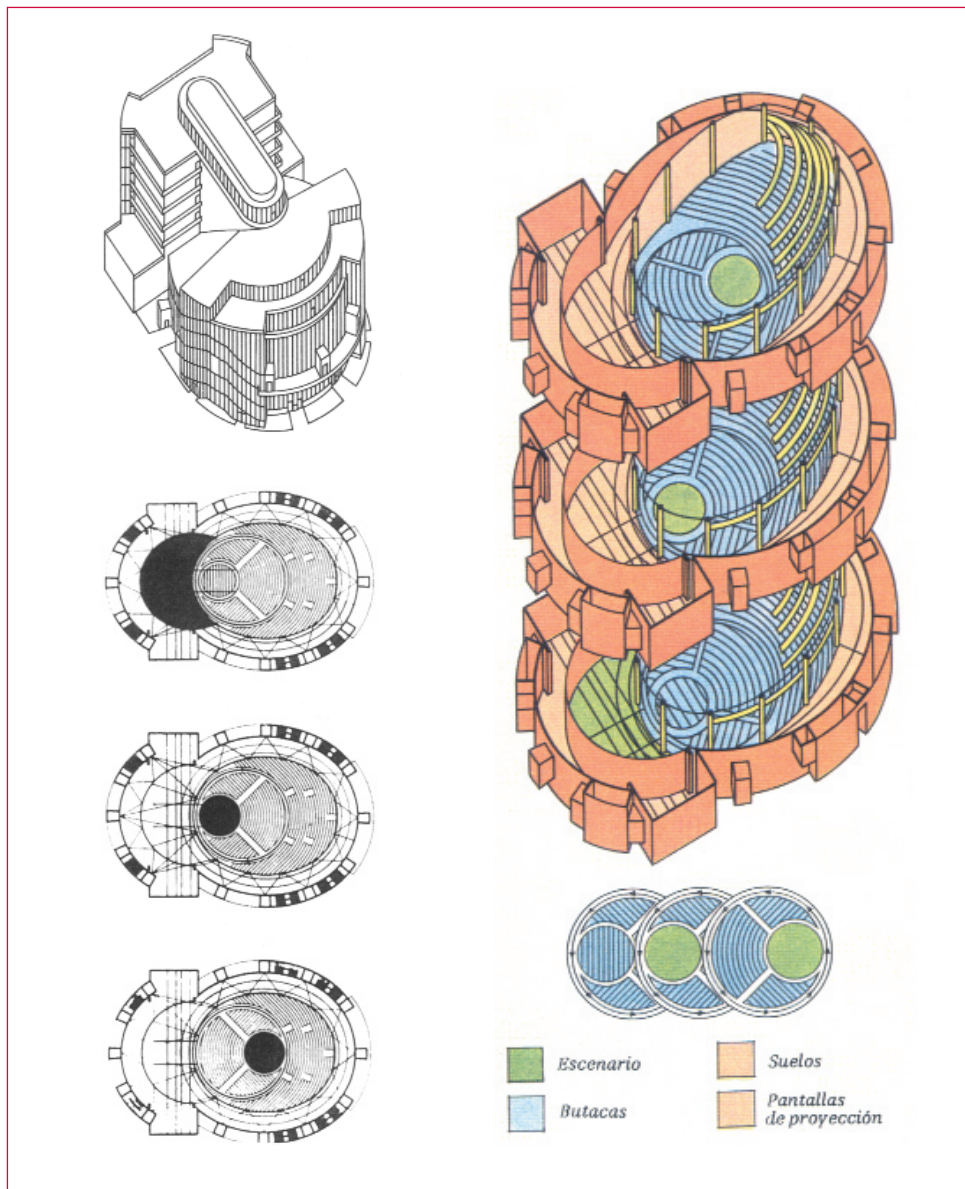
Continúa Strehler:

Pero volvamos a *Galileo*

La solución de los pequeños modelos de arquitectura, a escala reducida, de las secciones de arquitectura, como si fueran pequeños estudios científicos para planes de construcción, es la mejor, la más inteligible. En una obra que habla de ciencia es correcto que las indicaciones escenográficas sean “científicas”, bocetos, estudios de arquitectura en blanco y negro o en gris, blanco y negro. Los personajes son más grandes que los modelos de arquitectura, colocados como dibujos en los lugares necesarios. El Palacio de los Médicis en Florencia, por ejemplo, es el plano del propio palacio montado sobre ruedas y es empujado al escenario. Delante de ese palacio, sobre un banco más grande de lo normal, vienen a sentarse Galileo y su hija esperando al Gran Duque. Las proporciones son exactas. Todo esto nos deja una gran libertad, la que buscamos, para situar en el espacio esas “cosas”, como creemos necesario, durante los ensayos. Tal vez hemos llegado así a salvar incluso un poco de ese “teatro en movimiento”, progresivo. La escena del carnaval en medio de una perspectiva “a la italiana” de pequeñas casa pobres, en el centro, con esa *proporción invertida*, será, creo, racional y poéticamente hablando, luminosa¹⁰.

9 J. A. Hormigón (ed.), *op. cit.*, p. 27.

10 G. Strehler, “La escenografía. Carta a Luciano Damiani”, *ADE Teatro*, 86, xullo-setembro 2001, pp. 30-33.



Proxecto do Teatro Total de Gropius, 1927. Tomado da *Gran Arquitectura del Mundo*, dir. por John Julius Norwich, Editorial Hermann Blume, Madrid, 1981.

O recurso de sacar á escena un elemento escenográfico sobre rodas é moi antigo. Pollux¹¹ cóntanos que se usaba xa no teatro do período helenístico e Gropius pono no escenario frontal do seu Teatro Total (o que deseñou para Piscator en 1927) para facilita-lo cambio de escenario. Strehler e Damiani xogan aquí con dous temas que foran canónicos durante séculos no escenario teatral: a perspectiva á italiana e a proporción. A primeira utilízana como unha mera referencia histórica e a segunda (un banco máis grande do normal) como elemento visual de distanciamento.

Por outra parte, Strehler infórmanos —por se non o soubesemos— de que o teatro de Brecht, unha referencia máis ó alemán, é un teatro claro e sinxelo, incluíndo as súas formulacións técnicas. Das palabras de Strehler dedúcese unha grande admiración polo dramaturgo do teatro épico, así como un recoñecemento da súa mestría.

Precisamente Brecht, así como Piscator, fixeron formulacións decisivas no escenario teatral que modificaron tamén o concepto e a percepción do espacio escénico por parte do espectador. Piscator e Brecht coincidiron en moitas cousas: os dous fixeron teatro político, socialista para maior precisión (despois deste o único teatro político que existiu como tal foi o “teatro de guerrilla”, orixinado en América Latina, e as súas ramificacións polo resto do mundo). Piscator

chamouno directamente “teatro político” aínda que tamén empregou a denominación de “teatro épico”. Piscator cualificou de sátira épica a súa montaxe de *As aventuras do bo soldado Schweik*. Así, parece que o inventor do termo foi Piscator, aínda que Brecht se apropiou del e por este motivo tiveron un desgusto. Por outra parte, o primeiro era máis partidario da maquinaria escénica có segundo.

A primeira representación que tivo como único fundamento literario e estético o documento político foi *A pesar de todo*, unha creación colectiva sobre os momentos culminantes da historia humana, desde a rebelión dos espartanos ata a revolución rusa, na que se mostraba, en cadros instructivos, un esquema de todo o materialismo histórico. Foi dirixida en 1925 por Erwin Piscator na *Grosses Schauspielhaus* de Berlín, o mesmo escenario construído por Reinhardt para transmitirle ó público burgués o drama (clásico). En palabras de Piscator podemos ver os seus esquemas escénicos, a escenografía utilizada e a recepción do espectáculo por parte do público:

La representación se preparó colectivamente: los diferentes trabajos de autor, director, músico, escenógrafo y actor se confundían continuamente unos con otros. A la par que el texto se construía la escena y la música, y el manuscrito, a su vez, crecía paralelo al montaje.

11 Pollux escribiu no século II da nosa era o *Onomastikon*, unha especie de enciclopedia que contén información moi valiosa sobre o mundo clásico.

Como escenario fundamental hice construir un *practicable*, una construcción en forma de terraza, de piezas irregulares, con una rampa a un lado y por el otro escaleras y descansillos, instalada toda ella sobre una plataforma giratoria [...]. En sus terrazas, nichos y corredores, dispuse los diferentes escenarios. Con lo cual se consiguió una unidad [...].

Allí se notaba [...] un alejamiento del carácter decorativo de la escenografía. La más rigurosa utilidad fue el principio que determinó la armazón escénica. Ya no había nada destinado a simular algo, o a sostener o expresar la comedia. La independencia de la armazón, que constituía en sí un mundo propio, montado sobre la plataforma giratoria, anulaba el titirimundi de la escena burguesa. Lo mismo podía estar en un local abierto. El recorte cuadrado del escenario no era más que una limitación perturbadora.

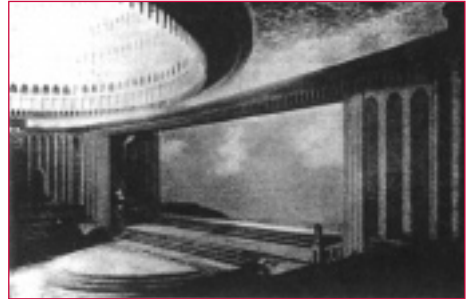
Toda la representación fue un solo montaje gigantesco de discursos auténticos, escritos, recortes de periódicos, proclamas, prospectos, fotografías y películas de guerra, de la revolución, de personajes y escenas históricos.

[...]

Tenía momentos de tensión y puntos de dramatismo culminante y producía sacudidas de la misma fuerza que el drama compuesto por un poeta.

[...]

Miles de almas llenaban la *Grosses Schauspielhaus* el día de la representación. El entusiasmo [...] dominaba [...] a esa masa viva; una buena disposición hacia el teatro, inaudita, como sólo puede encontrarse en el proletariado.



Escenario do Teatro de Max Reinhardt, *Grosses Schauspielhaus*, Berlín, 1918-1919.

Pero esta íntima disposición no tardó en elevarse a actividad efectiva: la masa tomó la dirección. Todos [...] habían vivido [...] esta época; era un verdadero destino, su propia tragedia la que se desarrollaba ante sus ojos. Para ellos el teatro se había hecho realidad, dejando enseguida de ser escena contra sala para convertirse en un *único* salón de mitin, un *único* gran campo de batalla, una *única* imponente manifestación. Esta unidad proporcionó aquella noche la prueba definitiva de la fuerza de agitación del teatro político.

El profundo efecto causado por el empleo de la película mostró [...] que era acertado, no sólo [...] respecto al contenido, sino también respecto a la forma. [...] Pero más fuerte aún se reveló la tensión dramática que cine y teatro se prestaban mutuamente. Ambos crecían con efecto recíproco, llegando a lograrse en ciertos momentos un *furioso* de la acción como muy pocas veces lo he vivido en el teatro. [...] se conseguía [...] despertar un estremecimiento humano, esto es, producir verdadero arte. Resultaba comprobado el principio que habíamos establecido siempre: que el efecto de propaganda política está en razón directa de la elaboración artística¹².

12 E. Piscator, *El teatro político*, Hondarribia (Guipúzcoa), Hiru S. L., 2001, pp. 111, 113, 114 e 115-117.

A creación colectiva, o traballo sen un texto previo, a ausencia de referencia naturalista a espazos concretos, o escenario múltiple repartido en terrazas, nichos e corredores, a utilización da proxección cinematográfica como linguaxe complementaria, a concepción do espacio como unha unidade para actores e espectadores, o carácter de mitin político da representación ¡que afastado todo isto do teatro de Ibsen ou de Chejov e das postas en escena naturalistas, tan en voga daquela! Como di Brecht: “Os experimentos de Piscator romperon practicamente tódalas convencións”¹³. Pero quizais o máis innovador fose o feito de que non existise previamente unha obra dramática e que o manuscrito se realizase a partir de “discursos auténticos, escritos, recortes de xornais, proclamas, prospectos, fotografías e películas de guerra, da revolución, de personaxes e escenas históricas”. Isto supoñía seguramente o primeiro intento serio de desverbalización do teatro, pois estes textos xa non podían ser interpretados polos actores coma os dos grandes dramaturgos, nin recibidos polo espectador con ese achegamento “de ti a ti” (ou identificación) co que adoitaba acolle-los personaxes das súas obras.

Para Brecht “a escena non se presenta xa como ‘as táboas que significan o mundo’ é dicir, como un lugar de

fascinación, senón como un lugar de exposición favorablemente arraxado [...] o público non é xa unha masa de suxeitos hipnotizados por unha experiencia, senón unha reunión de persoas interesadas ás que se lles deben satisfacer as súas exigencias”¹⁴.

Brecht tamén consideraba o labor do escenógrafo totalmente afastado da escena ilusionista e, polo tanto, da perspectiva:

De la misma manera que el músico recobra su libertad al no tener que crear ambientes emocionales que faciliten al público el entregarse pasivamente a los hechos mostrados en el escenario, también el escenógrafo la recobra cuando, en la construcción de escenas ya no tiene que crear ilusiones de espacio o de lugar. Son suficientes las insinuaciones; aunque éstas deben expresar lo que es interesante histórica y socialmente con mayor claridad que lo que consigue la actual ambientación. En el Teatro Hebreo de Moscú se distanciaba el ‘Rey Lear’ mediante una construcción que recordaba un tabernáculo medieval; Neher¹⁵ puso el ‘Galileo’ sobre un fondo de proyecciones de mapas, documentos y obras de arte del renacimiento; en el teatro de Piscator, Heartfield¹⁶ utilizó para ‘Haitang despierta’ un trasfondo de banderas giratorias con inscripciones que indicaban el cambio de la situación política, desconocida a veces por los mismos personajes en escena¹⁷.

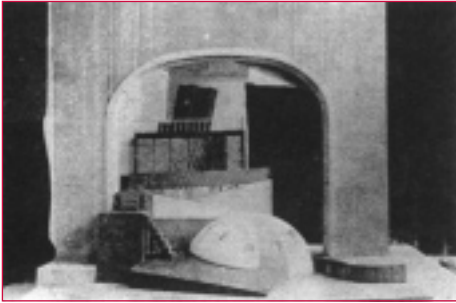
13 B. Brecht, “On experimental theatre”, en E. Bentley, *The theory of the modern stage*, Nova York, Penguin 1982, p. 99.

14 W. Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, F. Maspero, 1969, p. 8.

15 Neher foi o escenógrafo que máis colaborou con Brecht no *Berliner Ensemble*.

16 Heartfield foi un escenógrafo que colaborou varias veces con Piscator. En concreto, a obra á que se refire Brecht representouse en 1931 no Wallner-Theater de Berlín.

17 B. Brecht, “El pequeño organon para el teatro (1948-1954)”, *Primer Acto*, 86, pp. 22-23.



Laavinsky e Khrakovsky, maqueta do escenario para *Misterio bufo*, dirixida por Meyerhold, Moscú, 1921.



Meyerhold e Fedorov, maqueta do escenario para *O bosque de Ostrovsky*, Teatro Meyerhold, 1924.

En efecto, como dicía Strehler, a concepción do espazo escénico por parte de Brecht, a pesar de estar animada por unha ideoloxía e un espírito similares ós de Piscator, é moito máis sinxela cá deste.

Tanto as experiencias de Piscator como as de Brecht, moi próximas nalgunhas cousas, arrédanse dos postulados de Artaud. O teatro postulado polo francés era un teatro dos sentidos, o dos alemáns faise para a reflexión e a toma

de conciencia, aínda que sen deixar de apelar ás emocións. Malia que nas obras de Brecht non está tan desverbalizado coma o de Piscator —Brecht segue creando personaxes que requiren unha interpretación máis verbalizada por parte do actor— a técnica do xénero épico (o xesto, a interrupción da acción, o escenario concibido como podio, a intercambiabilidade de roles entre o actor e o espectador, a iluminación clara) permite o distanciamento suficiente como para que esa interpretación se afaste dos patróns tradicionais. Así, aínda que no teatro de Brecht a palabra segue medindo o espazo, faino doutra maneira, acompañada, ademais, por ese efecto de distanciamento que, inevitablemente, conduce a outra forma de medi-lo espazo escénico.

* * *

Outra forma de concibi-lo teatro é a escena cinética, na que o espazo escénico, incluíndo os actores e, incluso, en ocasións, a súa palabra, se move. Este tipo de teatro está relacionado co circo e a danza; considera o actor como un elemento plástico, unha forma máis na composición do escenario, coma a cor, a luz e o son, xunto co espazo-tempo expresado no movemento. A base deste tipo de teatro é o movemento e a acción, o que fai diminuír, sen dúbida, o protagonismo da palabra.

Os futuristas foron os primeiros en formulala. Velaquí a proposta de Prampolini:

[...] El escenario no será ya un fondo coloreado, sino una arquitectura electromecánica incolora, vivificada poderosamente por emanaciones cromáticas de fuentes luminosas generadas por reflectores eléctricos situados en escondrijos multicolores, dispuestos y coordinados en relación con la psicología de la acción escénica.

[...]

Este conjunto, estos choques irreales, esta exuberancia de sensaciones unidas a las dinámicas arquitecturales de la escena, que moviéndose pondrán en marcha los brazos metálicos, invertirán los planos plásticos en un estrépito esencialmente moderno, aumentarán la intensidad vital del acto escénico.

[...]

Agitaciones y formas luminosas producidas por la corriente eléctrica, gases coloreados se desencadenarán dinámicamente: verdaderos “actores gas” de un teatro desconocido deberán reemplazar a los actores vivientes [...]. Estos gases cómicos, tonantes, etc. llenarán de alegría o de espanto al público que se convertirá en actor también [...]¹⁸.

Neste texto de Prampolini están apuntados xa case tódolos temas que se van poñer en práctica no teatro do século XX e que seguen vixentes, algúns deles a medio desenvolver, nos nosos días: a escena cinética, a tecnoloxía xogando un papel preponderante, a supresión do actor, o público como

actor... É interesante a expresión “un estrépito esencialmente moderno” que, creo eu, se refire tanto ó ruído de tódolos elementos no seu funcionamento como ó “caos visual” producido por este e que imos detectar tamén noutras propostas posteriores.

O gran director ruso Meyerhold dicía:

El teatro debe revelar definitivamente su esencia dinámica [...]. Abolidas las candilejas, el teatro ‘de la convención’ pondrá la escena al nivel de la platea, y apoyando la dicción y el movimiento de los actores sobre el ritmo, activará el renacimiento de la *danza*. En este teatro la palabra se transformará fácilmente en un grito melódico, en un silencio melódico [...]¹⁹.

Ljubov Popova, a artista plástica que realizou os decorados para a montaxe que dirixiu Meyerhold de *O cornudo magnífico* de Crommelynck (1922), conta que incorporou

elementos materiales al proceso de trabajo, elementos que no sólo debían servir como escenografía [...], sino que debían relacionar su propia manera de funcionar, activa y cinética, con el desarrollo de la trama. [...] Con esta finalidad se integraron en el escenario el movimiento de puertas y ventanas, la rotación de ruedas, o sea, elementos que por las características de su movimiento y velocidad debían subrayar y enfatizar cada uno de los momentos de la acción²⁰.

18 E. Prampolini, “Transformación de la escena” e “Creación de la escena” (extractos do manifesto futurista publicado por vez primeira na revista *La Balza*, Messina, 1915), en J. A. Hormigón (ed.), *op. cit.*, pp. 125-127.

19 V. Meyerhold, “Escritos sobre teatro”, en J. A. Sánchez, *op. cit.*, pp. 287 e 289.

20 L. Popova, “Textos sobre escenografía”, en J. A. Sánchez, *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal 2000.



Ljubov Popova, bosquejo da escenografía para *O cordudo magnífico* de Crommelynck, 1922.

Meyerhold utilizou tamén a imaxe en movemento da proxección cinematográfica.

É esta a primeira vez que dunha forma clara e premeditada se utiliza a escenografía como parte integrante do ritmo escénico. Obsérvese que tamén a palabra perde aquí o seu protagonismo discursivo para ser un elemento máis do ritmo escénico. Neste sentido, as visións de Artaud e Meyerhold non están tan arredadas coma noutros aspectos. Meyerhold deseñou xunto cos arquitectos S. Vajtangov e M. Barchin un proxecto de teatro que pretendía non ser estático e no que houbera un fácil acceso desde a rúa ó escenario para poder facer chegar un automóbil de verdade “directamente de la calle al escenario, sin asustar a los espectadores, por una pasarela que uniera la calle con el teatro, y que por debajo del patio de butacas hubiera un paso hasta el escenario sin ningún complicado sistema de escaleras”²¹.

21 J. A. Hormigón (ed.), *Meyerhold: textos teóricos*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1992, p. 242.

22 E. G. Craig, “El arte del teatro: el primer diálogo (1905)”, en J. A. Sánchez, *op. cit.*, p. 84.

O coche, que Meyerhold xa utilizara na súa montaxe de *A terra empinada*, de Tretiakov, en 1923, simbolizaba xunto co avión o movemento, a velocidade, a máquina, características emblemáticas da cultura daqueles anos que tanto influíron na arte en xeral e no teatro en particular.

Edward Gordon Craig, outro dos grandes creadores do xénero da primeira metade do século XX, nun diálogo entre un director de escena (sen dúbida el mesmo) e un hipotético espectador, expresa as seguintes ideas:

DIRECTOR.- La acción mantiene la misma relación con el arte del teatro que el dibujo con la pintura y la melodía con la música. El arte del teatro ha surgido de la acción, del movimiento, de la danza.

ESPECTADOR.- Siempre supuse que había surgido del discurso, y que el poeta era el padre del teatro [...].

DIRECTOR.- Se equivoca. El padre del autor dramático fue el bailarín. Y ahora dígame ¿de qué material hizo el autor dramático su primera obra?

ESPECTADOR.- Supongo que usó las palabras, al igual que el poeta lírico.

DIRECTOR.- Se equivoca de nuevo, y eso es lo que supone todo el mundo que no ha estudiado la naturaleza del arte dramático. No, el autor dramático compuso su primera pieza usando acción, palabras, línea, color y ritmo, y apelando a nuestros ojos y oído, manejando diestramente estos cinco factores [...]²².



Edward G. Craig, disposición dos piares emerxentes na escenografía de *Scene*, Londres, 1922.

Como xa contei noutro lugar²³, Craig foi o primeiro en concibir un espacio escénico cinético a base duns prismas ortogonais de base cadrada que funcionan como émbolos e permiten darlle todo tipo de forma ó espacio do escenario elevándose ou descendendo. El chamouno “as mil escenas nunha”. Craig opinaba que “actuar é acción e a danza é a poesía da acción”, polo que chegou a formula-la supresión do actor ou, polo menos, que deixasen de falar e só se movesen.

É significativa a coincidencia destes grandes creadores nos puntos esenciais: ritmo, movemento, danza, liña, cor e

palabra; pero esta última integrada no conxunto.

Quizais o proxecto máis representativo de “escenario mecánico” — neste caso “electromecánico” — é o que propoñía Lisicky para *Victoria sobre el sol*:

Los grandiosos escenarios de nuestras ciudades no son observados por nadie, porque cualquiera está él mismo envuelto en ellos [...]. En su lugar nosotros construimos un andamiaje en un lugar abierto accesible desde todas partes, que es la máquina visual. Este andamiaje ofrece a los cuerpos en juego todas las posibilidades de movimiento [...]. Los mismos cuerpos están estructurados de acuerdo con los deseos y las necesidades. Se deslizan, giran y fluctúan por encima y dentro del andamiaje. Todas sus partes y todos los cuerpos están movidos mediante fuerzas y dispositivos electromecánicos y esta central se encuentra en las manos de una sola persona [...]. Él dirige los movimientos, los sonidos, las luces. Enciende el radiomegáfono y se difunde por la plaza el estrépito de las estaciones ferroviarias, el fragor de las cataratas del Niágara, el martilleo de una plancha de laminación [...]²⁴.

Esta concepción electromecánica do teatro considera un espacio único e uns corpos mecánicos (¿marionetas ou robots?), sen distinción entre actores e espectadores, manexado todo isto por un ser superior ó ritmo dos ruídos máis contundentes da industria, da máquina e da natureza, pero carente de palabra. Estes aspectos fóronse desenvolvendo no teatro durante o século XX e algúns deles moi recentemente.

23 J. Navarro de Zuvillaga, *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Barcelona, Serbal, p. 201.

24 L. Lisicky, “Prefacio a la carpeta de litografías”, *Victoria sobre el sol*, Hannover 1923.



Foto da escena da *Danza dos Xestos*, 1927.

Poucos anos máis tarde do texto de Lisicky, Schlemmer pronunciaba unha conferencia na que, referíndose “al espectáculo autónomo de la escena mecánica, y no a la mecanización, a las innovaciones técnicas del utillaje de la escena” dicía:

Hace falta pues imaginar espectáculos cuya acción consista esencialmente en movimientos de formas, de colores y de luces. Si los movimientos se realizasen mecánicamente, excluyendo al hombre (salvo en el cuadro de

mandos), se necesitaría una instalación extraordinariamente precisa (como los autómatas). La técnica moderna dispone de este utillaje, no es más que una cuestión de dinero. El problema reside en saber en qué medida el despliegue técnico corresponde al despliegue deseado, es decir, durante cuánto tiempo puede mantener despierto el interés este juego turnante, balanceante y silbante y las variaciones de formas, colores y luces. Finalmente, conviene preguntarse si la escena puramente mecánica es concebible, en tanto que género

autónomo, y si a la larga podría prescindirse del hombre, que no desempeña en ella más que el papel de un “maquinista perfecto” y de un inventor²⁵.

O interese deste texto reside, á parte da súa coincidencia con Lisicky, sobre todo nas dúas preguntas finais. Por unha parte, o feito de se cuestionar se a escena puramente mecánica é concibible quere dicir que, dalgunha maneira, se tomaba en serio esa hipótese. Por outra, a posibilidade de prescindir do home (“salvo no cadro de mandos”) xa fora considerada, ademais de por Lisicky, por Appia e por Craig entre outros. Tamén en Schlemmer a palabra está ausente e non só neste texto, senón en toda a súa produción na Bauhaus, dedicada fundamentalmente á danza.

Moholy-Nagy expuxo unha “excéntrica mecánica”, para a que fixo partituras, como “concentración de accións sobre un escenario”, xa que:

El hombre, al cual se impidió ostentar el papel de ‘fenómeno del espíritu en sus posibilidades espirituales’, perdió su puesto en esta concentración de acciones. Porque por muy cultivado (entrenado) que esté, sólo puede ejecutar cierto número de movimientos, los que le permite el mecanismo de su cuerpo.

[...]

La imposibilidad de una ‘excéntrica’ humana ha hecho necesaria una rigurosa organización de la forma y del movimiento, organización que debe-

ría llegar a ser una síntesis de los fenómenos en contraste dinámico (de espacio, forma, sonido y luz)²⁶.

Piscator participou en certa medida do cinetismo da escena, pero desde outros criterios. A proxección cinematográfica é unha imaxe cinética e Piscator tamén utilizou os escenarios xiratorios así como as cintas rodantes ou bandas sen fin. Vexámo-lo que el mesmo di respecto á utilización destas últimas na súa montaxe de *As aventuras do bo soldado Schweik*:

[...] una novela en la cual, a pesar de la pasividad del héroe, todo está en movimiento. Schweik es conducido —de cárcel en cárcel—, Schweik acompaña al cura cuando va a misa, Schweik es llevado a la revista en silla de ruedas, es llevado al frente en ferrocarril, marcha durante días enteros en busca de su regimiento; en sus palabras: todo a su alrededor está en continuo movimiento. Todo fluye sin cesar. Es maravillosa la manera de expresar, por medio de esta fluidez del asunto épico, todo el vértigo de la guerra. Ya al leer la novela por vez primera, mucho antes de pensar en dramatizarla, me dio la impresión de un correr sin fin ni descanso de todos los acontecimientos. Al plantearnos la cuestión de llevarla a escena, esta impresión tomó cuerpo en la *banda sin fin*.

Es decir, la forma escénica volvía a nacer del asunto, al menos de lo que pudiéramos llamar la naturaleza artística de éste; un conglomerado de episodios. Y así, sin preverlo, esta forma escénica volvía a *significar* un *estado social*: la disolución de un orden

25 O. Schlemmer, “La escena (1)”, en J. A. Hormigón (ed.), *Investigaciones...*, p. 178.

26 L. Moholy-Nagy, “Teatro, circo, variedades (1924)”, en J. A. Hormigón (ed.), *Investigaciones...*, pp. 161-162.

social. Y, a su vez, la forma escénica determinaba la forma dramática de la obra²⁷.

O problema da maquinaria da banda sen fin era o ruído: a pesar de tódolos esforzos que se fixeron para lubrificar, amortiguar e illa-la maquinaria, cando esta se poñía en marcha os actores tiñan que eleva-lo ton de voz para ser oídos e parece que aínda así... Brecht pono nestes termos: “Con Piscator o actor e a maquinaria estaban en aberto conflito”²⁸.

Así podemos dicir que Piscator, sen querer (¿ou non?), estaba contribuíndo ó proceso de “desverbalización” do teatro. Por outra parte, como di Tafuri: “Piscator era ben consciente de que o alleamento entre a linguaxe e as cousas se convertira en interna á propia linguaxe; pero aínda se facía a ilusión de podela dominar”²⁹.

A maior contribución de Piscator ó espacio escénico superou os límites deste, xa que concibiu un novo edificio teatral:

Con lo que yo soñaba era algo así como una máquina de teatro de la perfección técnica de la máquina de escribir, un aparato provisto de los medios más modernos de iluminación, capaz de todos los movimientos y rotaciones, en sentido horizontal y vertical, con un sinnúmero de cabinas

cinematográficas, con instalación de altavoces, etcétera. *Por esto necesitaba, en realidad, construir un nuevo teatro que hiciera posible la realización técnica de los nuevos principios dramáticos*³⁰.

Piscator encargou a Walter Gropius que deseñara un teatro de acordo cos seus novos principios dramáticos. O resultado foi o interesante e coñecido, pero nunca realizado, proxecto de Teatro Total (1927).

Moitos outros creadores traballaron no mesmo sentido (espacio escénico como espacio cinético), se ben o denominaron escenario mecánico. Destes experimentos fixéronse uns cantos na Bauhaus.

Frederick Kiesler realizou un escenario “electromecánico” para *R. U. R* de Capek en 1923, con elementos escenográficos que se movían, e no que utilizou tamén proxeccións cinematográficas e un xogo de espellos que lle permitía ó público ve-lo que facían os actores entre bastidores.

Dicía antes que cría que as dúas guerras mundiais non eran alleas ó auxe da acción e ó retroceso da palabra no teatro. Máis tarde, a guerra do Vietnam, e despois as “guerras televisivas” (a do Golfo, a de Iugoslavia e a de Afganistán), afondaron neste proceso. ¿Para que falar, se as bombas dirimen a cuestión rápida e

27 E. Piscator, *op. cit.*, Hondarribia (Guipúzcoa), Hiru, S. L., 2001, p. 270.

28 B. Brecht, “On experimental theatre”, en E. Bently, *The theory of the modern stage*, New York, Penguin, 1982, p. 100.

29 M. Tafuri, “Il teatro come città virtuale”, *Lotus international*, 17, decembro de 1977, p. 48.

30 E. Piscator, *op. cit.*, Hondarribia (Guipúzcoa), Hiru, S. L., 2001, p. 270.

contundentemente? Temo que nos van dar máis motivos para seguir desverbalizando o teatro.

* * *

Hoxe en día non son poucos os espectáculos en España que non parten dun texto previo, senón que este se vai creando sobre os ensaios, que partiron dunha situación ou dun espacio dados. Exemplos significativos disto, ó tempo que diversos entre si, son os de *La cuadra*, *Els joglars*, *La fura dels baus* e *La Carnicería Teatro*.

Salvador Távora, xa no seu primeiro espectáculo —*Quejío* (1971)—, foxe do teatro de texto:

Partí de una idea teatral que nació en mi mente, no sé, quizá por el desconocimiento de estudios del teatro convencional al uso, quizá por evitar caer en un manido teatro “parlanchín” y frío que nunca me había interesado [...] ³¹.

En *Herramientas* (1977) non se pretende contar ningunha historia, ni escenificar ningún tema. El tema o la historia se pronuncian en el punto exacto del espacio donde se encuentran los impulsos y sensaciones de los que participamos con la historia personal y la sensibilidad de cada espectador.

El espectáculo nace en el propio escenario y está asentado y amarrado a una dramática estructura que se alimenta del riesgo, del músculo, del

sudor, del ruido de los motores, de nuestras contradicciones, del golpe del hierro, de la luz, del cansancio, del olor a grasa, a cera, etcétera; y también de los cantos de nuestra tierra ³².

No son estas *Nanas* (1982), en las que hemos incrustado punzantes espinas, un espectáculo que nace de un argumento, sino asentado en argumentaciones del subconsciente que se concretan después de una ordenación elaborada con el alfabeto de una dolorosa poética de los sentidos. Cada sonido, cada silencio, cada acción tiene su propia historia en el mundo interno de las sensaciones.

[...] el argumento de *Nanas de espinas* —sin que tenga necesidad alguna de existir como en otros modelos teatrales— muy bien pudiera dibujarse entre las imágenes que han arrojado al espacio escénico la sensibilidad y la memoria [...] ³³.

Estas formulacións de Távora desembocan nun escenario ou espacio escénico (traballou tanto en teatro á italiana como en espacios alternativos, incluídas escolas e polideportivos) limpo e austero, nos que a súa realidade espacial está presente e só se transforma pola presenza e o uso dos obxectos, as máquinas, á parte, naturalmente, os actores, a luz e algúns animais (cabalos e cans) que sacou en máis dun espectáculo.

Távora entronca con Artaud pola súa maneira de utiliza-la linguaxe, na que a palabra, o xesto, o son, o silencio, a sensación, a imaxe chegan ó espectador nun espacio no que un se sente partícipe da acción. E tamén entronca con

31 *Cuadernos El Público*, 35, p. 80.

32 *Id.* p. 84.

33 *Id.* p. 88.



Els Joglars, *Olimpic Man Movement*, Sala Olimpia, Madrid, 1982.

Meyerhold e Piscator porque fai un teatro que presenta a realidade social dun pobo para que este tome conciencia de cá l é.

Dino Ibáñez foi o escenógrafo que máis tempo traballou con *Els Joglars* e estas son as súas opinións:

Pienso que las mejores escenografías son las que desaparecen, las que no acaparan la atención del público y colaboran decisivamente a que los actores realicen mejor su trabajo y éste sea bien entendido por el público. Por ello creo que el escenógrafo no sólo ha de tener buenas ideas, sino saberlas aplicar al espacio y saber darles su propio curso.

Josef Svoboda, o grande escenógrafo e arquitecto checo di algo moi pareci-

do: “La escenografía perfecta es aquella que se diluye en el espectáculo, hasta el punto que el director y los actores la sienten como necesaria, como único espacio dado para expresar el significado de la obra”. Svoboda, intentou crear un “teatro total”, utilizando avanzados procedementos técnicos, así empregou a “lanterna máxica” para proxectar durante a representación filmes e diapositivas, e tamén usou a “luz negra” que permite ver soamente as partes brancas ou con pintura fosforescente.

Tamén se ve a influencia de Svoboda nestas outras afirmacións de Dino Ibáñez:

Para mí las escenografías son negras y yo hago que aparezcan unos colores u otros a través de la luz y no al revés, ya que los colores de los objetos se “modifican” en función de la luz que reciben, por no hablar del fundamento científico del color con relación a la luz. A mí me interesa iluminar bien las proporciones, los ejes, que haya un sentido del equilibrio.

Si hay alguien que quiera estudiar escenografía yo le recomendaría que estudiase iluminación³⁴.

En relación con *Els Joglars* hai unha anécdota que interesa mencionar aquí. Nos inicios do grupo, concretamente na preparación do seu segundo espectáculo, *El joc* (1970), utilizaron un método de improvisación que denominaron “el método Fabra”, que “consistía en coger el diccionario de Pompeu Fabra, abrirlo al azar y coger la primera palabra que encontrásemos; ‘absorción’ ¡pues

³⁴ “Dino Ibáñez: ‘Lo interesante del teatro es que se trata de un arte de creación colectiva’”, *ADE Teatro*, 86, xullo-setembro de 2001, p. 49.

adelante! ja improvisar todos sobre la absorción! A partir de aquí íbamos haciendo y atando los cabos. [...] *El joc* parte realmente de este “método Fabra” que últimamente alguna vez se ha vuelto a utilizar y que es la más libre de las formas de improvisar”³⁵.

Non deixa de ser interesante que un grupo que daquela traballaba case exclusivamente co mimo utilizase as palabras como punto de partida para as súas improvisacións, aínda que despois non a usase no espectáculo. E todo isto no tempo no que o proceso de “desverbalización” do teatro estaba en curso.

No traballo de *Els Joglars* está tamén a pegada de Piscator. Está o “teatro documento” en espectáculos como *El diari* (1968), *Alias Serrallonga* (1974) e, incluso, na *Trilogía* (1998-2000), por citar algúns. Por outra parte, o grupo utilizou o método de creación colectiva polo menos entre os anos 1971 e 1974 e, finalmente, en palabras do propio Boadella, director do grupo, o espectáculo *Olympic man movement* era un mitin³⁶.

En 1979 xorde de forma casual, máis que fundarse, *La Fura dels Baus*. O espacio no que se desenvolveron os primeiros espectáculos deste grupo —*Accions* (1984) e *Suz/o/Suz* (1985)— foi cualificado como “espacio encontrado” e explicado da seguinte forma:

El nuevo concepto de espacio escénico no se define como acotación, sino

como creación dinámica, como un espacio cambiante y fluido, como un espacio con capacidad de metamorfosis.

Este espacio no solamente será construido en base a elementos arquitectónicos, sino también a partir de los códigos espectaculares que generan o segregan espacio: luz, sonido, gesto, desplazamientos, objetos fijos y móviles, etcétera.

Para el espectador, un espacio de estas características significa una necesidad de atención, inquietud y sorpresa que le lleva a resituarse continuamente en un espacio de referencias ambiguas y cambiantes. Un espacio entendido como lugar de acontecimientos se convierte en un elemento expresivo en sí mismo.

[...]

La Fura dels Baus define su teatro como operativo (trabajo con y para el espectador). Acciones e itinerarios son concebidos para crear una dinámica en los espectadores. [...] (No) existe una escenografía fija, sino zonas de acción (marcadas a menudo por la luz) y la acción es itinerante: los espectadores se desplazan hacia los puntos de acción. [...] *La Fura dels Baus* define *Accions* como “la alteración física de un espacio”, como la ocupación y reapropiación de ese espacio, a menudo, inédito para el teatro.

[...]

Moles entiende el espectáculo como “sensualización programada del medio —environment—”. Desde esta perspectiva, los espectáculos de *La Fura dels Baus* sólo hallan su verdadero sentido a través de la ocupación real del espacio. Lo que nos lleva a la

35 G. Rognoni, “Viaje iniciático a la utopía”, *Els Joglars. Veinticinco años y un día, Cuadernos El Público*, 29, Madrid, decembro de 1987, pp. 17-18.

36 *Id.*, p. 32.

polémica sobre la posibilidad de reproducirlos, o no, en otros medios —vídeo—, por ejemplo, que conllevaría una pérdida total en su parámetro espectacular.

En la actualidad, el agotamiento de los lenguajes artísticos clásicos lleva a la búsqueda de nuevos lenguajes intermedios en una sociedad consumidora de cultura, belleza, sorpresa y originalidad. Este uso del espacio como experimentación aparece como una constante en el arte actual. El espacio no es entendido para ser contemplado sino para ser explorado³⁷.

É obvio que *La Fura dels Baus* está na liña de Artaud e de *The Living Theatre*, pero tamén remiten ó *Orlando furioso* de Ronconi, a Grotowski e ó *Théâtre du soleil*. Quizais sexan os traballos deste grupo e algúns aspectos do traballo de *La Cuadra* os máis significativos en relación co teatro desverbalizado e o “espacio activo”.

Rodrigo García, autor e director hispanoarxentino, afirma:

La idea de decorado, de escenografía, de un marco ficticio o incluso poético, me repele. Ya no hago espacios teatrales. Ahora acumulo objetos deteriorados que puedan servir de algo en escena³⁸.

É obvio —e ademais dou fe porque vin algúns dos seus espectáculos— que García non modifica o que poderíamos chama-la envoltura do escenario (papel reservado tradicionalmente ó decorado), senón que modifica a calidade do espacio mediante a acumulación de obxectos,



L. Ronconi, *Orlando furioso*, Palacio dos Deportes, Madrid, 1971.

o xogo dos actores, a luz e, naturalmente, a palabra (cando a usa).

* * *

Como xa sabemos, existe unha especie de fascinación xeneralizada polas chamadas “novas tecnoloxías” e isto afecta tamén, como no podía ser doutro xeito, ó teatro. E faino especialmente porque a fin de contas este sempre se serviu das tecnoloxías (novas e vellas): desde o *deus ex machina* do teatro da antigüidade, pasando pola trampa, ata os carros do Teatro Total de Gropius; desde as máquinas de *La Cuadra* ata os robots de *La Fura dels Baus*; desde a lanterna máxica e os espellos ata as proxeccións cinematográficas de Piscator e o programa de

37 E. Ferrer e M. Saumell, “La dilatación de los confines teatrales”, *La Fura dels Baus 3, Cuadernos El Público*, 34, Madrid, Centro de Documentación Teatral, xuño de 1988.

38 R. García, declaracións a *Babelia-El País*, 6-06-02, p. 21.

ordenador co que pinta Dalí no *Daaaalí* de *Els Joglars*; desde os focos ó raio láser e o holograma.

As maiores novidades realízanse co auxilio da informática. Existen desde principios dos anos sesenta os primeiros experimentos na aplicación do ordenador á escritura teatral e xa hai tempo que algúns dos maiores éxitos de Broadway e outros centros importantes de produción teatral teñen guións elaborados por ordenador a partir do que se consideran as preferencias do espectador (xa dicía Lope que ó público —vulgo, como lle chamaba el— hai que lle dar gusto, posto que paga). Xa sabemos que tamén hai tempo que a iluminación e a maquinaria dos espectáculos adoita estar manexada por ordenador e que existen uns cantos



A actriz Ruth Maleczek enfróntase cun holograma, que mostra a súa efixie, na representación de *Haji*, espectáculo do grupo Mabou Mines, Nova York, 1984.

programas que permiten a creación de escenografía e deseño de luces virtuais. Neste sentido, e aínda que non se trate de teatro propiamente dito, daranos unha idea o proxecto *Prometeo*, realizado polo Laboratorio de Informática Musical da Universidade de Xénova, co cal desenvolveron un programa que fai realidade a partitura de Scriabin *Prometeo*, *Un poema del fuego*, na que incluía un “teclado luminoso”, un teclado de piano capaz de difundir cores pola sala do teatro ó tempo que os sons das súas notas. Este concerto tivo lugar en setembro de 1999 no Teatro Carlo Fenice de Xénova.

Por outra parte, desenvolvéronse poderosos programas de deseño esceno-gráfico asistido por ordenador que permiten proxectar virtualmente a escenografía e a iluminación dun espectáculo a partir dun modelo 3D do escenario, así como adapta-lo deseño a todo tipo de escenarios.

Pero, a fin de contas, todo son perfeccionamentos de técnicas existentes. O único que me parece unha auténtica novidade é o teatro na rede e a súa consecuencia: o teatro interactivo. Debo aclarar que teatro interactivo, cun termo importado da informática, se lle chama a calquera representación de teatro na que o público teña algunha participación que poida modificar dalgún xeito o curso desta. Este tipo de teatro vense facendo desde os anos oitenta e en España tivemos algúns exemplos, coma o do grupo *La Cubana*.

Sen embargo eu quero falar aquí do que sería auténtico teatro interactivo, é

dicir, aquel que funciona na rede. Hai un exemplo estupendo, que é o que ofrece a páxina web que *La Fura dels Baus* ten como enlace na Universidade Politécnica de Cataluña (www.lafura.es/wip/eng_debate_escenografia_frm.htm). Porque isto si que implica outro espacio, un espacio común para os membros do grupo e para os seus espectadores. Como tales podemos contar coa posibilidade de crear escenografías (de facer teatro en xeral) na rede. A interesante posibilidade que se ofrece na páxina web de *La fura dels baus* é que, a partir dun plano do local de ensaios do grupo no que se indica a posición dos proxectores de iluminación, o visitante ten a posibilidade de modifica-lo espacio, a disposición dos proxectores, así como suxerir ideas de accións dramáticas. É un teatro para todos a través da rede, pero partindo do espacio.

Unha última opción na rede é a creación de actores virtuais, chamados “avatares”. Xa hai películas con este tipo de actores. Nos catro ou cinco últimos anos puxéronse en marcha varios experimentos deste tipo. Así, o Instituto Sueco de Ciencias da Computación desenvolve un proxecto chamado *Mimoid* que é unha miniópera interactiva na que se combinan avatares controlados por sensores con cantantes de ópera reais que actúan enfrontados nunha representación de realidade virtual. Na súa versión inicial, trátase dun pretendido diálogo entre o actor real e o avatar; o barítono fai o seu papel de viva voz, mentres que a da mezzo-soprano-avatar está pregravada. O espacio escénico é unha escenografía xerada por ordenador.

Un dos centros onde máis avanzaron neste proceso da interactividade entre o espacio escénico creado por ordenador e o público real é na Universidade de Kansas, onde levan uns oito anos desenvolvendo programas de escenografía baseada na realidade virtual, nos que combinan o despregue da imaxe da escenografía virtual sobre pantallas dun tamaño real correspondente ó ancho do escenario coa realidade física dos actores e obxectos en escena, ou despregando ese contorno virtual en cascos que poñen os espectadores e que, ó tempo que lles permiten ver ese contorno, non lles impide ve-los actores reais. Todo isto en tempo real e proporcionándolle ó espectador a sensación de inmersión nese espacio, que son as dúas principais características da realidade virtual.

Os avatares ou actores imaxinarios ¿fan realidade as suxestións de Craig e Prampolini, entre outros, sobre a conveniencia de prescindir do actor ou, pola contra, reafirman a necesidade de contar con eles, aínda que non sexan máis que unha simulación?

Appia chegou incluso a suxerir-la posibilidade dun teatro sen espectadores. O que ninguén prognosticara é un teatro sen escenario. Pero quizais este xénero na rede, cos seus actores-avatares, os seus espectadores espallados (cada un no seu fogar ante o seu ordenador persoal) e os seus escenarios virtuais vaia máis alá de tódalas predicións.

Se ben, a fin de contas, a realidade virtual non é máis ca unha imitación da realidade real. Pero ¿que foi o teatro ó longo da súa historia?



Javier NAVARRO DE ZUVILLAGA, "Do espacio escénico ó espacio activo e ó espacio interactivo", *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 217-242.

Resumo: O lugar da representación condiciona a relación entre escenografía e texto. Establécense dúas dialécticas: texto-imaxe e espacio previo-espacio de representación. Ó longo do século XX, especialmente na súa segunda metade, prodúcese un proceso de «desverbalización» do teatro que implica un predomínio da imaxe sobre o texto e unha indiferenciación entre o espacio escénico e o espacio do público. Este proceso foi encabezado por futuristas e constructivistas e a súa figura máis relevante é Antonin Artaud. As súas teorías foron recollidas, entre outros, por: *Living Theatre*, Grotowski, *Bread & Puppet Theatre*, *Performance Group*, Ronconi, Víctor García, Peter Stein, Bob Wilson, Peter Brook, Klaus Michael Grüber, *Squat*, Meredith Monk e Richard Foreman. A desverbalización transforma o espacio escénico en espacio activo. Este tipo de teatro convive co legado do naturalismo e con outro tipo de teatro: a escena cinética. A esa transformación contribuíron grandes creadores do século XX: Appia, Craig, Meyerhold, Popova, Prampolini, Lisicky, Piscator, Artaud, Brecht, Schlemmer, Gropius ou Kiesler. Así mesmo, existen en España herdeiros dela: *La Cuadra*, *Els Joglars*, *La Fura dels Baus* e Rodrigo García. No presente artigo abórdase tamén a cuestión da informática ó servicio deste xénero: o teatro na rede e o espacio teatral interactivo.

Palabras chave: Escenografía-texto. Desverbalización. Espacio escénico-espacio do público. Naturalismo. Escena cinética. Teatro na rede.

Resumen: El lugar de la representación condiciona la relación escenografía-texto. Se establecen dos dialécticas: texto-imagen y espacio previo-espacio de representación. A lo largo del siglo XX, especialmente en su segunda mitad, se produce un proceso de «desverbalización» del teatro que conlleva un predominio de la imagen sobre el texto y una indiferenciación entre el espacio escénico y el espacio del público. Este proceso fue encabezado por futuristas y constructivistas y su figura más relevante es Antonin Artaud, cuyas teorías fueron recogidas, entre otros, por: *Living Theatre*, Grotowski, *Bread & Puppet Theatre*, *Performance Group*, Ronconi, Víctor García, Peter Stein, Bob Wilson, Peter Brook, Klaus Michael Grüber, *Squat*, Meredith Monk y Richard Foreman. La desverbalización transforma el espacio escénico en espacio activo. Este tipo de teatro convive con la herencia del naturalismo y con otro tipo de teatro: la escena cinética. A esta transformación contribuyeron grandes creadores teatrales del siglo XX: Appia, Craig, Meyerhold, Popova, Prampolini, Lisicky, Piscator, Artaud, Brecht, Schlemmer, Gropius o Kiesler. Asimismo, existen en España herederos suyos: *La Cuadra*, *Els Joglars*, *La Fura dels Baus* y Rodrigo García. En el presente artículo se aborda también la cuestión de la informática al servicio de este género: el teatro en la red y el espacio teatral interactivo.

Palabras clave: Escenografía-texto. Desverbalización. Espacio escénico-espacio del público. Naturalismo. Escena cinética. Teatro en la red.

Summary: The site of the performance conditions the relation scenography-text. Two dialectics are set: text-image and prior space-performance space. During the 20th century, particularly in the second half, there is a process of "deverbalization" of the theatre that involves a predominance of the image over the text and an indistinctness between the scenic space and the space of the public. This process was led by futurists and constructivists and its most outstanding figure is Antonin Artaud, whose theories were picked up by many: *Living Theatre*, Grotowski, *Bread & Puppet Theatre*, *Performance Group*, Ronconi, Víctor García, Peter Stein, Bob Wilson, Peter Brook, Klaus Michael Grüber, *Squat*, Meredith Monk and Richard

Foreman, among others. The deverbalization transforms the scenic space into active space. This type of theatre coexists with the inheritance of naturalism and with the kinetic scene, another form of theatre. Great 20th century playwrights contributed to this transformation: Appia, Craig, Meyerhold, Popova, Prampolini, Lisicky, Piscator, Artaud, Brecht, Schlemmer, Gropius or Kiesler. In Spain there are also inheritors of this trend: *La Cuadra*, *Els Joglars*, *La Fura dels Baus* and Rodrigo García. In this essay we also deal with the use of computer science for the theatre: theatre on the Internet and interactive theatre space.

Key-words: Scenography-text. Deverbalization. Scenic space-space of the public. Naturalism. Kinetic scene. Theatre on the Internet.



TRADICIÓN E CREATIVIDADE: VARIACIÓNS SOBRE UN TEMA MUSICAL

Carlos Villanueva*
Universidade de Santiago
de Compostela

Aínda que o concepto de “tradicón inventada” resulte tal vez agresivo e equívoco para abri-lo noso artigo sobre tradición e creatividade, pola súa eficacia tomarei prestada a etiqueta e algunhas ideas nesta liña desenvolvidas brillantemente por E. Hobsbawn en *La invención de la tradición*¹, teoría que aplicarei selectivamente ós procesos teóricos da creación musical en Galicia nos séculos XIX e XX.

“Las ‘tradiciones’ que parecen o reclaman ser antiguas —di Hobsbawn— son a menudo bastante recientes en su origen, y a veces inventadas”. E prosegue dicindo que as novas tradicións non encheron plenamente o espacio baleiro que deixou a antiga tradición e os costumes². Polo contrario, en sociedades como a nosa, carentes dun discurso musical académico e fortemente ligadas ó núcleo eclesiástico

máis antigo, as tradicións inventadas contaminaron non só o relato da historia senón que marcaron o sendeiro da creatividade e de toda a política cultural ata época ben recente, sen que o paciente fose dado de alta³.

A pregunta retórica que nos facemos a continuación é: ¿Que tratamos de sacar en limpo deste enfoque? Pois ben, ademais da inescusable incorporación da nosa disciplina a este gran marco epistemolóxico, exporemos como

“las tradiciones inventadas”, hasta donde les es posible, usan la historia como legitimadora de la acción y cimiento de la cohesión del grupo. Frecuentemente, ésta se convierte en el símbolo real de la lucha [...]. Incluso los movimientos revolucionarios hacen retroceder sus innovaciones por medio de la referencia al ‘pasado del pueblo’, a las tradiciones revolucionarias y a sus propios

* Catedrático de Música.

1 E. Hobsbawn e T. Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2000.

2 *Ibidem*, p. 8.

3 Remito á tese de Luis Costa, *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, CD-Rom teses doutorais, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1999; nela fai un estudio exhaustivo dos escritos e ideas que condicionaron o pensamento musical galego desde Murguía ata 1936.

héroes y mártires [...]. Las naciones modernas y todo lo que les rodea reclaman generalmente ser lo contrario de la novedad, es decir, buscan estar enraizadas en la antigüedad más remota, y ser lo contrario de lo construido, es decir, buscan ser comunidades humanas tan 'naturales' que no necesitan más definición que su propia afirmación⁴.

As consecuencias desta formulación chocan frontalmente con calquera proposta historiográfica seria e, sobre todo (no noso enfoque), con calquera construción musical de vangarda. En resumo, a creatividade medrará sempre lastrada, e será obxecto de sospeita calquera intento de innovación, como poderemos comprobar.

Desde esta perspectiva, as propostas historiográficas do século XIX, ó formularse a construción narrativa que se precisaba como un discurso histórico e aparentemente veraz, acaba convertendo o mesmo discurso —acrítico e fantasioso— nunha realidade ontolóxica e atemporal⁵. Os particulares ingredientes musicais desa “realidade ontolóxica” son, en todo caso, multiplicadores da proposta inicial: o forte peso do tradicionalismo eclesiástico; a prolongación no tempo do ideario tradicionalista; como xa indicabamos, a falta dun discurso musical galego consistente; o descoñecemento da vangar-

da musical europea; ou o consabido tóxico da nosa superioridade musical (en realidade, síntoma dos nosos complexos) que nace con Murguía e que xa nunca saberemos sacar de enriba, polo menos nos discursos políticos *ad hoc* que transmite a vida diaria.

Na opinión de R. Máiz⁶, a historia así tratada, no seu conxunto, pode te-la peor das vertentes epistemolóxicas posibles: *a*) eliminación de todo elemento crítico; *b*) sobrevaloración duns aspectos e eliminación doutros que resulten incómodos; *c*) favorecemento dunha investigación circular e mal orientada que minimiza todo o que resulta alleo.

Quizais nos caiba o consolo de que a revisión do discurso musical aínda está por facer, polo que partiremos dun nivel cero de compromiso adquirido. En todo caso, como ben indica J. G. Beramendi⁷, o concepto de etnicidade obxectiva (e agora xa o estou aplicando ó contexto musical), unido ó discurso histórico e ó propio concepto de Nación, resulta extraordinariamente útil no plano político, pois permite fundamentar e lexitimar dun xeito sinxelo e rotundo a propia realidade étnica: adoptalo, sen embargo, como concepto analítico ten consecuencias negativas

4 E. Hobsbawn, *op. cit.*, p. 21.

5 R. Máiz, “A función político-ideolóxica no discurso do nacionalismo galego”, en *Actas do Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992, p. 107.

6 *Ibidem*, p. 114.

7 J. G. Beramendi, “Conciencia étnica e conciencias nacionais en Galicia”, *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, vol. 2, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, p. 278.

no plano científico, como poderemos comprobar.

De calquera xeito, este tipo de discurso inventado sempre resulta eficaz: *a)* pola súa atemporalidade, o que permite unha grande uniformidade e unha identidade colectiva; *b)* por garantir-la unidade ante calquera proxecto de renacemento galego (¡sempre estamos renecendo!); e *c)* porque os veste dunhas coordenadas estéticas ideais ó vir da man da tradición⁸. “Podemos señalar aquí mesmo que la invención consciente dio buenos resultados sobre todo en proporción a la medida en que se retransmitió en una longitud de onda con la que el público sintonizaba”⁹.

MÚSICA E TRADICIÓN INVENTADA

Toda reconstrucción do pasado musical ideal (xa sexa expresado, posicionalmente, por un enfoque nacionalista, centralista ou periférico) apoiase nalgún tipo de “restauracionismo”¹⁰, un intento rexenerador que se ha de traducir na contemplación, reafirmación e desenvolvemento de valores básicos consistentes en eleva-lo nivel

intelectual e a autoestima dos nosos músicos; coñecer e extrae-lo zume do glorioso pasado (galego ou español, segundo se trate); e buscar no folclore e na música do pasado remoto elementos de inspiración, como síntese..., e todo iso para ter acceso ó ámbito internacional da creatividade sen complexos nin desigualdades.

Resultaría reduccionista identificalo restauracionismo, que calquera formulación propón, cunha inspiración literal e inmediata no folclore; é iso, pero algo máis: a proposta de F. A. Barbieri ou de F. Pedrell é moito máis có catálogo de obras musicais definibles por unha melodía folclórica; “es, ante todo, una restauración del ámbito cultural de una nación desde o por la música”¹¹. Como indica B. Martínez del Fresno, había tamén en calquera formulación restauracionista un certo rupturismo co peculiar romanticismo español, “estimulando la actividad creativa, con la confianza que daba el saber que la nueva inspiración, el folklore, tenía en nuestro país una gran riqueza; eso ayudó a los compositores a perder el miedo a Europa y a acercarse

8 R. Máiz, *op. cit.*, p. 114.

9 E. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 274.

10 Non é esta a ocasión nin o lugar pertinentes para teorizar sobre os conceptos base aplicados á música (restauracionismo, folclore, nacionalismo, tradicionalismo...) que seguirei empregando ó longo deste artigo; para calquera aclaración ou ampliación complementaria, remito ós estudos específicos de L. Costa, *op. cit.*; J. Martí, *El folklorismo*, Barcelona, Ronsel, 1996; e C. Villanueva, “El mito del héroe medieval en la obra de Rogelio Groba. Los precedentes de una peregrinación estética”, *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, 1, 2002, p. 127.

11 E. Casares, “La música española hasta 1939 o la restauración musical”, *ACIEMO*, vol. 2, p. 266.

a ella con más seguridad y con menos complejos”¹².

Pero antes temos que lembrar que o conflito xerado en Galicia sobre a maneira de empregar os materiais populares na nova música ten, obviamente, un prolongado tratamento teórico a nivel español previo ás discusións localistas dos anos trinta. O renacer da música española, exposto por Felipe Pedrell, Eustoquio Uriarte ou Luis Villalba¹³, quizais non foi o suficientemente eficaz, pero en calquera caso cabe dexergar unha actitude rexeneracionista en moitos estudiosos e compositores tal e como propoñía Barbieri. Así, por exemplo, Luis Villalba no prólogo ó seu libro sobre *Últimos músicos españoles del siglo XIX* fai unhas consideracións realmente clarividentes e premonitorias, máxime se pensamos na falta de perspectiva daquel escrito que enxalzaba o valor da historia propia e afirmaba que a historia posúe un elemento vigoroso e forte: “una colectividad sin historia es una masa sin vida; en ella se anima y renace, y de ella toma cuanto necesita para su legítimo desarrollo”¹⁴.

Aplicándoo á realidade de Galicia, podemos reflectir aquelas orientacións nos escritos, cálidos e inxenuístas, de J. M. Varela Silvari, que lembra a Galicia como a primeira monarquía española trala decadencia de Roma, que debe os seus primeiros elementos de preceptiva



J. M. Varela Silvari.

12 B. Martínez del Fresno, “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas”, en E. Casares e C. Villanueva (eds.), *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en homenaje al Prof. José López Calo*, vol. 2, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 356.

13 Remito para o tratamento do rexeneracionismo nos escritos de E. Uriarte, F. Pedrell e L. Villalba ós traballos de M. A. Virgili, “Felipe Pedrel y el músico vallisoletano Luis Villalba: correspondencia inédita”, *Requerca Musicológica*, 1, 1981, p. 151; e dos mesmos autores “La idea regeneracionista en la música española y la creación de la Sociedad Nacional de Música a través de la correspondencia de Luis Villalba”, en E. Casares e C. Villanueva (eds.), *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en homenaje al Prof. José López Calo*, vol. 2, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 307; así como “Luis Villalba y Eustoquio Uriarte. Sus contribuciones al estudio de la música lírica y al nacionalismo musical español”, en *La Música en el Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1992, p. 489; e “La música religiosa en el siglo XIX español”, en E. Casares e C. Alonso (eds.), *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995, p. 375.

14 M. A. Virgili, “Luis Villalba y Eustoquio Uriarte”, *op. cit.*, p. 505.



O Pergamiño Vindel.

literaria ou musical á nosa terra; ó se-la música e a literatura galegas a espiña dorsal da española, refuxio e custodia do saber de gregos, árabes e xudeus. Así o di:

Galicia ten que voltar polo seu. Galicia é a primeira monarquía española. A da lingua literaria por excelencia, é tamén a espiña dorsal da música española. C'o xurdimento

da pintura ten que vire aparelado o rexurdimento da súa música¹⁵.

En plena euforia do descubrimento do Pergamiño Vindel (que contén a música das cantigas de Martín Códax), latentes aínda os artigos de Santiago Tafall, Oviedo e Arce ou Michäelis de Vasconcelos sobre Códax e a esplendorosa música galego-portuguesa¹⁶, Varela Silvari e outros musicógrafos

15 J. M. Varela Silvari, "O nacionalismo na nosa música", *A Nosa Terra*, 31, 1917, p. 3.

16 *Vid.* C. Villanueva, "As cantigas do mar de Martín Códax", en VV. AA. *Cantigas do mar*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1998, p. 13; e L. Costa, "A orixe das cantigas; contexto historiográfico", *ibidem*, p. 55.

galegos sorpréndense da escasa presenza da música nos círculos intelectuais galegos, da pouca representación da nosa música no concerto español, e do limitado coñecemento que dela temos por falta de especialistas e de centros de formación.

Desde *A Nosa Terra*, aínda na súa sede da Coruña, expoñían a mesma problemática desde outro punto de vista:

Galicia —di o editorial—, a terra ibérica máis rica en música popular —según demostraciós dos técnicos—, máis rica en ritmos musicais; Galicia a terra ibérica máis lírica e a de idioma máis doce, esquecida neste orde, resulta algo dolorosísimo e que debe facer pensare a cantos teñen obriga de decantarensen de semellantes cousas [...]. A Música galega, o cultivo e fomento desta música terá de ser un meio importante d'erguimento da propia personalidade. Ten máis importancia a música que moitos problemas económicos¹⁷.

Antes de acudir ó xardín musical das esencias medievais tradicionalistas, debemos formulárno-las preguntas de rigor que inevitablemente xorden cando se tratan descarnadamente propostas etnicitarias deste calado e naqueles termos: ¿De que música estamos a falar? ¿Onde se agocha a esencia musical da galegitude? Cando Igor Strawinsky xa estreou *A consagración da primavera* e a Escola de Frankfurt está a

punto de sacar *urbi et orbi* os seus primeiros manifestos, o ideario galeguista pregúntase (cun certo irracionalismo freudiano e un pouco do *volkgeist* idealista) cál é o calado da esencia musical do noso país: máis intentando buscar unha autoxustificación dun glorioso pasado histórico ca unha solución ós problemas compositivos que formulan as escolas europeas. De feito, os medios galegos dificilmente resistiron as escasas, aínda que violentas, polémicas que xorden ó debate-lo tema da sintaxe da nova música que indicaban, entre outros, José Doncel ou Jesús Bal y Gay.

O mestre J. Doncel, desde as páxinas de *A Nosa Terra*, formula en síntese as ideas que, con maior detalle e coñecemento de causa, retomará J. Bal y Gay poucos anos máis tarde. É música xenuinamente galega aquela que procede da expresión quintaesenciada do canto popular: “cando a melodía teña xiros iguaes ou somellantes aos nosos cantos monódicos, a música será xenuinamente galega”¹⁸.

O músico pontevedrés achegárase, criticamente, a outros terreos da creatividade máis obxectivos e comprometidos para os nosos compositores:

Mais todo esto, feito coa timidez innata dos que non profundizaron na ciencia da armonía e o contraponto, e que somentes tiveron que se concretare a armonizar dunha

17 Redacción, *A Nosa Terra*, 76, 1918, p. 2.

18 J. Doncel, “Pol-a música galega. A propósito dos nosos concertos”, *A Nosa Terra*, 90, 1918, p. 3.

forma prehistórica unhas melodías que as máis das veces, a esceizon das basadas na muiñeira, podían recibilo calificativo de internacionais, e inda estas, a pesar da desfiguración, non pesaron nada a favor da música da nosa terra¹⁹.

Pero quizais, máis cás disquisicións técnicas, o que se podería considerar unha valoración persoal, o que máis repercusión tivo daquel discurso foi a aberta descualificación cara a algún dos nosos compositores do século XIX. Digamos que a teoría era aceptada pero non os exemplos nin a maneira de presentalos. Acaba Doncel o seu artigo así:

¿E preciso calcar os personaxes e os cantos propios do país na obra literaria e no pentagrama, respectivamente, para que a obra de arte sexa puramente rexional? [...] A nosa escola propia tan desexada, que algúns chaman galega, nin siquera está en embrión. Eu non conozo ningún músico que mereza o nome de compositor; quizáis Montes e Adalid fixeran moito si superan algo máis [...] ²⁰.

Se ben o discurso de J. Doncel tende ó conservadorismo xa habitual, a novidade e a sorpresa parten da maneira de entende-la galegitude no compromiso compositivo do noso tempo, e sobre todo no rexeitamento de compositores considerados ata daquela (e aínda hoxe) como intocables. En todo caso, a confusión xa está servida. A Redacción do xornal *A Nosa Terra* (acom-

pañando a unha dura contestación do propio Baldomir a Doncel) apelará na súa resposta (obrigada trala ondada de cartas ó director) á “orde establecida” e ó respecto pola tradición, aínda que no terreo técnico deixe aberta a caixa dos tronos²¹. Non comparten, en primeiro lugar, a idea sobre a música galega que formula o mestre Doncel; non só as melodías e cadencias son constitutivas do xenio musical de Galicia, o ritmo é máis transcendente, e non precisamente o da “muiñeira” senón o dos “alalás”. E tras ofrecer débiles razoamentos técnicos, culmina cunha especie de alegación:

¿Pregunta vostede si o que caracteriza un arte consiste na representación núa ou casi núa das imaxes? Coi-damos que non. Que a música galega, a unha veira, base do folklore imprescindible, ten que axeitarse a unha técnica propia, baseada principalmente nos instrumentos propios e tirando de eles a base de armonía propia.

Finaliza o artigo aseverando que a Dirección do xornal non se fai responsable dos xuízos duns e doutros sobre tan interesante tema. José Baldomir —que contestaría a Doncel— é, en calquera caso e na opinión de *A Nosa Terra*, o último representante daquela “egregia pléyade”, digna de eterno recoñecemento, que formaban Adalid, Montes, Chané ou Pascual Veiga.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

21 Redacción, *A Nosa Terra*, 91, 1919, p. 3.



J. Bal y Gay

A NOVA ESTÉTICA PARA JESÚS BAL Y GAY

Poucos anos máis tarde, Jesús Bal y Gay lanza diferentes manifestos sobre a “nova estética”, enchendo durante uns meses os principais medios de comunicación galegos con ideas desconcertantes que os representantes da cultura oficial dificilmente podían asimilar²². Tomamos como eixe da nosa análise o seu artigo “O momento actual da música galega”, publicado en *Nós* en 1926²³, artigo que continúa os aparecidos poucos meses antes en *El Pueblo Gallego*, *Ronsel* e *Alfar*, centrándonos no tema da creación dunha tradición musical culta galega.

Para Bal esta tradición, sinxelamente, non existe e non se pode conceptuar como tal a obra daqueles auto-

res do século XIX, tan coñecidos e valorados por poñerlle música ós poemas de Pondal, Rosalía ou Curros. E dirá de maneira taxativa:

A súa música, hoxe, cando o arte musical ten un carís cada día máis puramente intelectual e cando a sensibilidade afínase ao mesmo tempo que se adquiren máis firmes coñecimentos técnicos, a súa música non pode terse como modelo para as xeneracións seguintes [...]. A técnica por iles empregada redúcese, esquematizando un pouco, á armonía do do-mi-sol e sol-si-re. É técnica zarzueleira de unha treisteira pobreza de meios.

Tras lembrar que o estilo compositivo dos nosos autores do século XIX ten, en realidade, a súa referencia máis directa, segundo Bal, nun afectado italianismo de romanzas napolitanas o que nos obriga cada vez máis a acudir a beber directamente ás fontes do noso folclore. Prosegue afirmando sen atrancos que:

si hoxe as cancións de Chané, Montes, Veiga, etc., non poden resistir un análisis como música culta, sendo o seu único arrecendo o da música teatral da época, danos, en troques, a entusiasta leición de un *querer algo*, de que tan fallos estamos hoxe.

Así, tomando como punto de partida o “*lied gallego*”, único xénero do que, segundo Bal y Gay, existen exemplos de certa calidade e que, como tal xénero, permite unha proxección na nosa sociedade, propón o espello de

22 L. Costa, *op. cit.*, p. 405 e ss.

23 J. Bal y Gay, “O momento actual da música galega”, *Nós*, 29, 1926, pp. 2-3.

autores como M. de Falla ou M. Ravel para realizar esa esencialización do folclore galego. Nese sentido, dinos:

Xa se ve que o paso da anterior música a esta é insensible si se asimila ben o espírito folklórico. É a penetrazón, pouquiño a pouco, da personalidade do músico na individualidade da música nativa. É un fenómeno de ósmosis; algo que, traballando encol do folclore, chega fatalmentes [...]. E por último, virá o verdadeiro tipo do *lied*, talmentes como se cultiva nas máis avanzadas rexións do mundo musical.

J. Bal y Gay pon como condición esencial para esa absorción por osmose a preparación dos nosos músicos nas técnicas de composición e nas linguaxes máis actuais; autores que, empapados na música de Galicia e cos coñecementos adecuados, deixarán translucir nas súas obras eses elementos raciais, transcendendo o popularismo que os nosos músicos do XIX recrearon. Así, conclúe a súa alegación dicindo:

A moitos pareceralles moi lóxico que a música consistente en alalás ou muiñeiras forme un *nazonalismo*. Pode ser. Mais non vaia creerse que o nazonalismo *necesariamente* ha formarse *d'après* as muiñeiras e os alalás [...]. Anque moitos téñano por paradoxico, direi que pode haber un nazonalismo forte alonxado do folclore [...]. O nazonalismo ten de nacer cando haxa feita unha abondosa labouira, cando haxa músicos considerábeles. Il é o que consagra a música de moitos anos de unha nazón. Non se abranguen porque uns cantos homes digan imos facer música nazonalista, e pónñanse a compor obras inspiradas nas melodías do

pobo. Farán, sí, música nazonalista, máis é outra cousa que nazonalismo musical. Iste nace somentes da coincidencia de arelas e de procedementos eispresivos dos músicos nacionais *xa feitos*, e de cousa tan vagorosa como é a personalidade racial. O outro é, en resume, facer música popularista.

Na opinión de L. Costa²⁴, as orientacións de Bal y Gay aparecen inseridas nun contexto de forte presenza dos valores musicais do século XIX: estética dun folclorismo fortemente arraigado da man dun recente cecilianismo e cunha linguaxe e unha simboloxía plenamente gregoriana. Bal non se afasta en realidade da estética de Bela Bartok e profesa nas súas composicións un suave Neoclasicismo. En todo caso, nin el nin as súas ideas foron entendidas nin aceptadas na súa xusta medida polos que, no referente á cultura, poderíamos considera-la vangarda intelectual do país, ancorada nun esteticismo conservador e tradicionalista. Con Bal y Gay péchase por moitos anos calquera posible vía de discurso vangardista ata época ben recente.

Estamos asistindo, en resume, ó conflito que se produce cando a realidade musical non coincide co mito construído. Desde o punto de vista epistemolóxico, somos testemuñas daquel perigo, que indicabamos liñas atrás, de ter que orienta-la investigación (ou a creatividade) polo único camiño que dicta o discurso histórico preestablecido por unha tradición inventada.

24 L. Costa, *op. cit.*, p. 413.

O DISCURSO ETNICITARIO TRADICIONALISTA GALEGO

Sen dúbida ningunha, un dos argumentos predilectos do discurso etnicitario tradicionalista foi o de conecta-la música popular coa medieval. A idea estaba presente no discurso de Murguía pero faise máis transparente a partir do pensamento de Alfredo Brañas, especialmente cando os peritos musicais da igrexa compostelá —Santiago Tafall e Eladio Oviedo y Arce— definiron e traduciron en linguaxe técnica a esencia musical da galegitude en clave tradicionalista. Outros escritores, como Ramón Otero Pedrayo, souberon vestir símbolo e realidade con fermosas palabras que se aceptan aínda estando fóra do credo político ou estético da Xeración Nós.

Segundo o polígrafo ourensán, de xeito escuro nace a rima, voz étnica, música de ondas e de bosques:

pouco apouco van nacendo os temas e a expresión que foron inspiradores da maravillosa lírica popular. Desta maneira, establécese unha relación entre o primeiro latín místico e a primeira poesía galaico-portuguesa²⁵.

Non existe para el ningunha diferenza entre os cancioneiros galego-

-portugueses e o propio canto popular: son en realidade a mesma cousa:

[a lírica galega] corre sen parar no sochán poético de Galicia e aflora no xardín dos cancioneiros e no agro sen límites do cantar popular²⁶.

Seguindo as teses de S. Tafall, no cancionero galego-portugués os poetas reflicten a súa personalidade. A música, que moitos consideran árabe²⁷, hoxe vémolaa totalmente gregoriana, é dicir, europea.

Este regreso ó pasado supuxo a militancia xeneralizada nas teses tradicionalistas que predicaban, entre outras cousas, a grandeza de Compostela como a Nova Xerusalén; e escola catedralicia que rodea a creación do *Códice Calixtino* como caldo de cultivo da esplendorosa escola trobadoresca galega; o suposto carácter autóctono das cantigas de amigo, tema especialmente activo tralo descubrimento do Pergamiño Vindel en 1914. E, por suposto, o canto gregoriano como eixo de todas as referencias.

O IDEARIO DE SANTIAGO TAFALL

Sen dúbida, o pensador máis influínte dentro das propostas tradicionalistas, deixando a un lado a

²⁵ R. Otero Pedrayo, *Ensaio histórico sobre a cultura galega*, Vigo, Galaxia, 1982 (1ª ed. de 1932), p. 74.

²⁶ *Ibidem*, p. 146.

²⁷ Estase referindo ás teses, cada vez máis aceptadas na actualidade, do prestixioso arabista Julián Ribera que enmarca todo o repertorio medieval e a súa técnica compositiva na florecente cultura árabe-califal, dando lugar a outras derivacións pro-arabistas no tratamento da lírica hispana atendidas por R. Menéndez Pidal, Dámaso Alonso e outros eminentes hispanistas. A monografía máis ilustrativa é a de J. Ribera, *La música árabe medieval y su influencia en la española*, Madrid, Mayo de Oro, 1985.

A. Brañas, que colateralmente toca o tema musical seguindo a estela de M. Murguía, foi Santiago Tafall, non só por se-lo primeiro en traducir en escritura moderna as cantigas de Martín Códax, senón pola transcendencia dos seus escritos: variados, moi técnicos, moderadamente tradicionalistas, de esencia popularista e marcadamente esencialistas..., fieis sempre ó espírito da Reforma Vaticana ata o punto de censura-las súas propias obras, como perito que foi do Cabido para este mester, e cecilianista en tódalas súas formulacións²⁸.

A transcripción que fai Tafall das cantigas de amigo, lonxe de ser fantasiosa ou inxenua, como lemos en máis dunha ocasión dentro dun contexto de marcada pretensión neotradicionalista²⁹, pertence á dos seguidores fieis dos estudos paleográficos de Solesmes, engadíndolle no caso de Tafall o descoñecemento de calquera regra de transcripción rítmica mensural ou modal prefranconiana³⁰. En todo caso, non é

fantasiosa a súa pretensión senón estudiantamente cecilianista, dentro dos postulados de Dom Pothier e, de calquera xeito, o seu intento de dar a coñece-la obra na Península plenamente logrado, se temos en conta que as



Santiago Tafall.

28 Remito, para o estudio biobibliográfico, ó capítulo XIV da tese de L. Costa, *op. cit.*, p. 311, que establece un equilibrado estado da cuestión sobre a obra e a transcendencia dos escritos do cóengo compostelán referidos ós diferentes intereses da súa ampla obra teórica. Limitareime soamente a todo o relacionado coa súa aproximación á música medieval dentro do ideario restauracionista e tradicionalista, e máis en concreto á súa achega sobre as cantigas de amigo de Martín Códax.

29 Na opinión de López-Calo, referíndose ás seis cantigas de amigo: “en una palabra, y sin que sea caer en las ingenuas afirmaciones de Tafall, nos encontramos ante unas composiciones cultas, si, pero nacidas de un artista que siente el alma de un pueblo, de una raza, y la siente con una intensidad y una sinceridad como medio milenio más tarde la sentirían Rosalía de Castro, Curros Enríquez, Juan Montes, Pascual Veiga o Marcial del Adalid [...]. La transcripción de Tafall es producto casi exclusivo de la fantasía. Hasta el extremo que él veía en las melodías codacianas íntimos parentescos con algunas formas de la música popular gallega, parentescos que evidentemente no provenían más que de su arbitraria y gratuita transcripción”, J. López-Calo, “Músicos y compositores”, *Enciclopedia Temática de Galicia*, vol. VI, Barcelona, Nauta, 1988, p. 20.

30 O estado da cuestión sobre a problemática da transcripción de Tafall trázao en detalle M. P. Ferreira, *O som de Martín Códax*, Lisboa, Unisis, 1986, p. 91, quen valora o carácter de pioneiro do investigador compostelán e a grande importancia que tivo a súa contribución e o peso en transcripcións posteriores.

súas versións para piano foron as primeiras que se escoitaron en Portugal³¹.

En todo caso, para o noso discurso sobre as tradicións inventadas, resultan significativas, e ata entrañables, as ideas de Santiago Tafall sobre o repertorio codaciano:

Lo que puede afirmarse, sin duda alguna, es que las melodías codacianas son genuinamente gallegas, tienen todo el sabor y el encanto de las que aún podemos oír a nuestros campesinos, y llevan en su entraña el *quid* musical de la raza, conservado hasta el presente, por lo visto, dada la comparación que podemos hacer entre las actuales y las Codacianas del siglo XIII. La tonalidad es la misma, los giros melódicos iguales y las cadencias del todo conformes con las de nuestros alalás³².

Como ocorreu con C. Michaëlis de Vasconcelos, Tafall fai un *feedback* na relación de ida e volta da música popular e a litúrxica, con máis instinto ideolóxico na revalorización do medioevo que argumentos que o sustente (paralelismos de xéneros, estudos de métrica, acentuación...). Tafall transcribe con criterios meramente gregorianos e deixa fóra calquera enlace entre metro e ritmo. O seu profundo coñecemento do canto gregoriano lévao a encarreirar toda a problemática analítica dos cantos populares (que tanta repercusión tivo na terminoloxía e metodoloxía dos

cancioneiros populares galegos da época) a partir da terminoloxía gregoriana: modos, auténtico, plagal...

A estela deixada por Tafall e as súas teorías sobre a xénese da música popular en relación co medioevo foi considerable, tanto en estudos académicos como en enunciados totalmente fantasiosos sobre a natureza da música galega que, onte e hoxe, acostuma a face-la nosa clase política, tendente a enunciados claros, populistas e inevitablemente reduccionistas do complexo problema co que Tafall se enfrontaba e que E. Hobsbawn cualifica e analiza.

EPÍGONOS: FILGUEIRA VALVERDE *ET ALII*

Pecharemos este rápido repaso sobre a relación entre o popular e o medieval, como construción marcadamente ideoloxizada, acudindo á figura de José Filgueira Valverde. O seu criterio aséntase basicamente nun tradicionalismo católico pero de sólida erudición, o que engade credibilidade a un discurso fortemente ideoloxizado e cun eclecticismo que o leva a adoptar distintas tendencias separadas entre si sobre o papel.

O seu enfoque etnicitario recorda moito o do Murguía da primeira época

31 J. J. Nunes, *Cantigas de Martín Códax* (cit. por M. P. Ferreira, *op. cit.*, p. 92) di que as transcricións de Tafall, na súa versión con acompañamento de piano, foron as primeiras que se escoitaron en Portugal, cara a 1923. Lembramos que a soprano galega M^a Teresa del Castillo cantou algunha delas, na versión de Tafall, na Real Academia Galega o Día das Letras Galegas de 1984.

32 S. Tafall, "El genuino Martín Códax. Juglar gallego del siglo XIII", *Boletín de la Real Academia Gallega*, 118, 1917, p. 270.

ó destaca-los nosos caracteres diferenciadores e pedir que se recoñeza unha distinción que está aí inherente na nosa maneira de ser. Non chega a fórmulas estremas como a identificación de Galicia cunha nación, pero o efecto da súa construción teórica é semellante, ó enfrontarse á universalización do fenómeno cultural nunha liña sicoxeográfica e providencialista moi á maneira do seu mestre Otero Pedrayo.

Pouco importa —di— que a vontade do noso pobo non quixera seguir co seu espírito. As nacionalidades inmorredoiras perdurarán sobor das cinzas dos que soñan nos imperios onde en cada serán astra os mais pequenos vilares ollaron morrer o sol³³.

A guerra de Filgueira nunca foi de conquista da raza, senón de invasión cultural, de predominio artístico, de expansión musical natural, incuestionable. Así, prosegue non seu discurso:

Nos non podemos contar que Galicia esté en moitas nacións, porque domear a outra nación é un delito contra a liberdade que Galicia endexamáis executou; mais, en troques, temos que descubrir todo un tesouro de beleza agachada nas cantigas dos troveiros e nas fermosas obras dos nosos artistas³⁴.

A “dominación” da pluma, que el chamaba.

Metodoloxicamente, Filgueira Valverde construíu unha ampla síntese consistente en pouca teorización e infinita erudición, dentro das liñas fundamentais do seu pensamento galeguista: co triunfo do medievo; o cristianismo non ontolóxico senón cultural (a verdade está no argumento, no dato, non no credo). O seu pensamento sempre circula con sinxeleza e facilidade porque non ofrece formulacións de verdades absolutas senón que se move no terreo do posibilismo, da convivencia de tendencias, linguas, gustos e escolas, no epicentro dunha Compostela nutricia. Galicia é para Filgueira o país da convivencia, da mestura de diferentes culturas ningunha delas excluíntes entre si. ¿Como decantarse por unha liña de pensamento nunha Compostela repleta de peregrinos, de variedade e de riqueza cultural?

Filgueira non avanza no discurso medievalizante moito máis alá do pensamento global de Tafall pero, sen embargo, ofrece para a comprensión do fenómeno da construción do pasado en referencia ó futuro algúns elementos substanciais sobre a versificación, os santuarios, a temática trobadoresca galega, a presenza da muller nas cantigas, o concepto dinámico do popular, etc., ó longo da súa vastísima e moi suxestiva obra³⁵.

33 Cit. por F. Fernández del Riego, *Pensamento galeguista do século XX*, Vigo, Galaxia, 1983, p. 184.

34 *Ibidem*, p. 186.

35 Existe un verdadeiro problema para facer unha recompilación da súa obra porque escribiu intensamente ata o día do seu falecemento. Moitos dos seus artigos foron recompilados na súa colección Adral, que quedou no número IX. Facendo unha selección recomendamos: “Poesía de santuarios”, en

O paradoxal non resulta atopar liñas de pensamento ideolóxico que percorresen a senda do tradicionalismo nas súas diferentes orientacións, especialmente tendo en conta a forza intelectual e o encanto dos que trazaron estes camiños; o realmente sorprendente é que o discurso tradicionalista (o da invención do mito, da linguaxe poética, do poder xenérico do popular, da presenza ideal do medieval na mítica Galicia), que eu chamei movemento neotradicionalista³⁶, segue vivo, presente e gozando dunha saudable existencia, como complemento de todo tipo de manifestacións e discursos musicolóxicos, compositivos e, evidentemente, políticos. Aínda que xa traspasemos e superasémo-lo crónico atraso técnico na nosa sintaxe musical, aínda que a nosa musicoloxía estea na vangarda do movemento internacional, seguimos nostálicamente dándonos á “invención”, á idealización do pasado, á busca globalizadora de esencias: porque, indubidablemente, é a maneira máis sinxela de unificar tantos elementos diferenciadores, plurais e equidistantes da nosa realidade creativa; buscamos non ter que dar demasiadas explicacións terminolóxicas. Definímonos, sinxelamente, como Galicia; e esta uniformidade, esta sinxeleza, pasa pola invención do pasado para explicar e construí-lo futuro: sucedía no século XIX e agora, en pleno século XXI.

Estudios sobre lírica medieval. Trabajos dispersos (1925-1987), Vigo, Galaxia, 1992, pp. 53-69; “Introducción y notas biográficas”, en Casto Sampedro, *Cancionero musical de Galicia*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1942, pp. 7-47; “Formas paródicas en la lírica medieval”, *Revista de las Ciencias*, XII, 1947, p. 913; *Estudios sobre lírica medieval*, Vigo, Galaxia, 1992.

36 C. Villanueva, “El mito del héroe medieval”, *op. cit.*, p. 127.

BIBLIOGRAFÍA

- Bal y Gay, J., “O momento actual da música galega”, *Nós*, 29, 1926, pp. 2-3.
- Beramendi, J. G., “Conciencia étnica e conciencias nacionais en Galicia”, *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, vol. 2, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, p. 125.
- Casares, E., “La música española hasta 1939 o la restauración musical”, *ACIEMO*, vol. 2, p. 261.
- Costa, L., *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, CD-Rom teses doutorais, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1999.
- , “A orixe das cantigas, contexto historiográfico”, en VV.AA., *Cantigas do mar*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1998, pp. 55.
- Doncel, J., “Pol-a música galega. A propósito dos nosos concertos”, *A Nosa Terra*, 90, 1918, p. 3.
- Fernández del Riego, F., *Pensamento galeguista do século XX*, Vigo, Galaxia, 1983.
- Ferreira, M. P., *O som de Martín Códax*, Lisboa, Unisis, 1986.

- Filgueira Valverde, J., “Poesía de Santuarios”, en *Estudios sobre lírica medieval. Traballos dispersos (1925-1987)*, Vigo, Galaxia, 1992, pp. 53-69.
- “Introducción y notas biográficas”, en Casto Sampedro, *Cancionero musical de Galicia*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1942, pp. 7-47.
- “Formas paródicas en la lírica medieval”, *Revista de las Ciencias*, XII, 1947, p. 913.
- *Estudios sobre lírica medieval*, Vigo, Galaxia, 1992.
- Hobsbawm, E., e T. Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Máiz, R., “A función político-ideolóxica da historia no discurso do nacionalismo galego”, en *Actas do Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992, p. 107.
- Martí, J., *El folklorismo*, Barcelona, Ronsel, 1996.
- Martínez del Fresno, B., “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas”, en E. Casares y C. Villanueva (eds.), *De Música Hispana et aliis. Miscelánea en homenaje al Prof. José López Calo*, vol. 2, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 351.
- Otero Pedrayo, R., *Ensaio histórico sobre a cultura galega*, Vigo, Galaxia, 1982 (1ª ed. de 1932).
- Ribera, J., *La Música árabe medieval y su influencia en la española*, Madrid, Mayo de Oro, 1985.
- Tafall, S., “El genuino Martín Códax. Juglar gallego del siglo XIII”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, 118, 1917, p. 270.
- Varela Silvari, J. M., “O nacionalismo na nosa música”, *A Nosa Terra*, 31, 1917, p. 3.
- Villanueva, C., “El mito del héroe medieval en la obra de Rogelio Groba. Los precedentes de una peregrinación estética”, *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, 1, 2002, p. 127.
- “As cantigas do mar de Martín Códax”, en VV. AA., *Cantigas do mar*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1998, p. 13.
- Virgili, M. A., “Felipe Pedrell y el músico vallisoletano Luis Villalba: correspondencia inédita”, *Reçerca Musicológica*, 1, 1981, p. 151.
- “La idea regeneracionista en la música española y la creación de la Sociedad Nacional de la Música a través de la correspondencia de Luis Villalba”, en E. Casares e C. Villanueva (eds.), *De Musica Hispania et aliis. Miscelánea en homenaje al Prof. José López Calo*, vol. 2, Universidade de Santiago de Compostela, p. 307.
- “Luis Villalba y Eustoquio Uriarte. Sus contribuciones al estudio de la música lírica y al nacionalismo musical español”, *La Música en el Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1992, p. 489.

____ “La música religiosa en el siglo XIX español”, en E. Casares e C. Alonso (eds.), *La música española en el siglo*

XIX, Universidad de Oviedo, 1995, p. 375.



Carlos VILLANUEVA, “Tradición e creatividade: variacións sobre un tema musical”, *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 243-258.

Resumo: En sociedades como a galega, carentes dun discurso musical académico e fortemente ligadas ó núcleo tradicionalista máis vello, as tradicións inventadas, como as denomina E. Hobsbawn, non só contaminaron o relato histórico senón que marcaron o vieiro da creatividade e de toda a política cultural do noso país ata época ben recente. Consideramos de qué xeito esa invención do mito unificador dunha Galicia ideal inflúe no proceso creativo musical retardado, chegando a condicionar, ata a anulación, posibles discursos e orientacións máis universalistas e abertos a linguaxes dunha vangarda musical que Galicia só acolle moi tardamente.

Palabras chave: Creatividade musical. Tradicionalismo. Medieval. Rexeneracionismo. Xeración Nós. Jesús Bal y Gay. José Filgueira Valverde. Santiago Tafall.

Resumen: En sociedades como la gallega, carentes de un discurso musical académico y fuertemente ligadas al núcleo tradicionalista más añejo, las tradiciones inventadas, como las denomina E. Hobsbawn, no solo han contaminado el relato histórico sino que han marcado el sendero de la creatividad, y de toda la política cultural de nuestro país, hasta época bien reciente. Nos planteamos de qué modo esa invención del mito unificador de una Galicia ideal influye en el proceso creativo musical retardado, llegando a condicionar, hasta la anulación, posibles discursos y orientaciones más universalistas y abiertos a lenguajes de una vanguardia musical que Galicia solo acoge muy tardamente.

Palabras clave: Creatividad musical. Tradicionalismo. Medieval. Regeneracionismo. Generación Nós. Jesús Bal y Gay. José Filgueira Valverde. Santiago Tafall.

Summary: In societies such as the Galician one, which lack an academic musical discourse and are strongly linked to the oldest traditionalist nucleus, the invented traditions, so called by E. Hobsbawn, have not only contaminated the historical account, but they have also marked the path of creativity and of the whole cultural policy of our country until recently. We consider how the invention of the unifying myth of an ideal Galicia influences the delayed musical creative process, and it even conditions, to the point of destruction, possible discourses and orientations which can be more universalist and open to the languages of a musical avant-garde that are received in Galicia very slowly.

Key-words: Musical creativity. Traditionalism. Medieval. Regeneration. Nós Generation. Jesús Bal y Gay. José Filgueira Valverde. Santiago Tafall.

— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 11-07-2002.



CUESTIÓN S TEÓRICAS SOBRE A CREACIÓN MUSICAL ESPAÑOLA NA ACTUALIDADE

Rosa M^a Fernández García*
 Instituto Antón Fraguas
 Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN

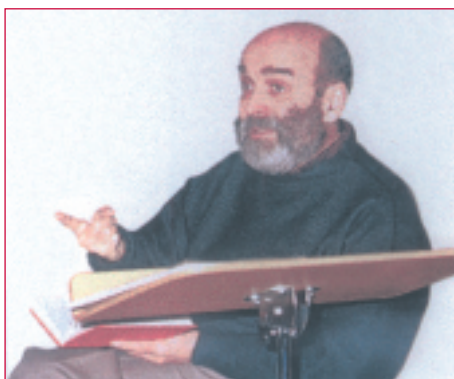
O propósito deste artigo é o de establecer uns marcos abertos de pensamento sobre a creación musical española dos últimos anos, reflexionar sobre unha serie de cuestións ás que a música nunca foi allea, se ben se tornan especialmente complexas neste cambio de milenio no que vivimos.

En efecto, o panorama compositivo actual non é unívoco: podemos consideralo como un ente orgánico, vivo, en constante ebulición e cambio, no que se dan cita tendencias compositivas contrapostas, tales como o epigonismo serial, a electroacústica, o eclecticismo ou as tendencias de vangarda, por poñer só uns exemplos do amplo espectro da composición. Isto deriva dunha concepción artística e cultural tamén en contraste, e sobre todo, de visións e revisións estéticas paralelas, abertas ós novos tempos de fusión, que parten da inmersión da música no ámbito da interdisciplinaridade ou que reivindicán o ámbito da música como

arte *per se*. Todo iso pódenos dar unha idea da dificultade que entraña compoñer música no século XXI; o mesmo grao de dificultade se presenta ó intentar explicar, analizar e, finalmente, teorizar sobre a música dos últimos tempos.

O OBXECTO DOS NÓSOS ESTUDIOS

Era necesario delimitar no tempo e no espazo as composicións e os compositores que dan pé ó enfoque



Luis de Pablo.

* Profesora de Música.

sobre o que pivota o discurso estético deste artigo, que xira fundamentalmente en torno á necesidade —ou non— da verdade, a beleza, a forma, e a consistencia da creatividade na composición actual española.

Moitos son os compositores españois con obras determinantes no panorama da creación artística. Consideramos que era necesario acouta-lo obxecto de estudio e análise, para que as cuestións que presentamos tivesen un marco o máis homoxéneo posible. Por iso, escollémo-la denominada, con maior ou menor fortuna, Xeración do 51¹. Nela danse cita compositores consagrados e que se atopan hoxe en plena madurez compositiva. Estes músicos coñeceron —e participaron— das tendencias da vangarda europea, acadiron a formarse case todos fóra das nosas fronteiras, e volveron a España incorporando ó seu persoal xeito de componse técnicas e estilos coñecidos en Europa, sobre todo en Alemaña e Francia, berces da máis avezada vangarda nos sesenta. Nesta xeración enmárcanse compositores da talla de Cristóbal Hallfter, Luis de Pablo, Ramón Barce (que redactou o primeiro manifesto do grupo), Antón García Abril, Joan Guinjoan, Josep Soler ou Mestres Quadreny. Aínda que se lles coñeceu en conxunto como a Xeración do 51, todos mantiveron unhas poéticas compositivas moi persoais, adoptando un estilo único en cada caso. Hoxe todos eles volven os ollos á necesidade da ex-

presión por riba de todo, polo respecto á sonoridade e a busca da comunicación. O desexo de reencontrarse co público guía estes pasos, nos que a beleza, a coherencia e a forma da composición musical xogan un papel decisivo.

ESTADO DA CUESTIÓN

Presentamos estas cuestións dunha maneira aberta, coma se fosen pola súa propia natureza irresolubles, quizais debido á dificultade de coñecer e analizarlos paradigmas do presente compositivo... ou quizais debido á imposibilidade total disto. Para que o lector teña clara a formulación de base que está presente neste artigo, partimos dos seguintes argumentos: só a estética pode falar da arte. Só a filosofía pode falar de estética. Dun lado está a composición actual, doutro o oínte cualificado. O discurso estético é, neste artigo, a ponte que une creación e recepción. Seguimos neste sentido as palabras de Pareyson², cando manifesta que

para que la escucha de la obra contemporánea artística sea perceptible en las categorías que la sitúan dentro del ámbito del arte (belleza, formatividad, equilibrio, expresión, novedad...), ha de hacerse por la vía del conocimiento en su máximo grado, a través de la búsqueda y de la interpretación, sólo así está en situación de alcanzar y poseer el ser en toda su perfección.

1 T. Marco, *Historia de la música española*. Vol. 6, Siglo XX, Madrid, Alianza Música, 1989.

2 L. Pareyson, *Conversaciones de estética*, Madrid, Visor, Col. La Balsa de la Medusa, 1987.

DELIMITANDO O CONCEPTO DE OBRA MUSICAL E DE ARTE ACTUAL: O PENSAMENTO SOBRE O CONTEMPORÁNEO

Deconstrucción e hermenéutica; pensamento débil, fenomenoloxía, personalistas e historicistas enfocan o coñecemento e a teorización sobre a obra de arte actual. Que estas escolas de pensamento diverxen en métodos, procedementos, obxectos de análises e metodoloxías é de todos sabido. Neste cambio de século, parece que o estado da cuestión non estriba tanto en adherirse completamente ás propostas que teorizan sobre a creación artística sen máis, como en participar dunha visión concreta da obra de arte, que se poden resumir nas tres posturas seguintes.

1) Visión da función estética que vai máis alá da arte:

Esta tendencia ponse de manifesto nos intentos de leva-la arte á rúa no sentido máis xenérico do termo, é dicir, a outros ámbitos non necesariamente artísticos, ou nos intentos de estetizar obxectos técnicos, industriais ou, no caso de certo tipo de música electroacústica, estetizar elementos da vida cotiá, que non teñen por función dominante a función estética.

2) Visión da arte como transformación de categorías:

Referida á produción de obxectos que abren en si mesmos o proceso creativo, dando con iso como resultado novas posibilidades de crear despois do

creado. A obra de arte como “obra aberta” é non só un obxecto que contemplar senón tamén fonte dunha nova creatividade. Nesta tendencia atoparíase o oínte que xa non é un ente pasivo como antano, senón o suxeito que atopa na súa relación coa obra posibilidades reais para continua-lo proceso de creación.

3) Visión que considera a función estética no acto e non no produto:

Disto dedúcese sobre todo unha aspiración estética de producir unha arte efémera, e non unha arte supostamente perdurable.

Nas tres visións da arte, que funcionan como marco estético tan contrario entre si, encontramos composicións musicais clave na música española dos últimos tempos, o que nos dá pé a preguntarnos abertamente as cuestións seguintes.

¿TEN CABIDA UNHA PREGUNTA SOBRE A VERDADE NA COMPOSICIÓN ACTUAL?

Pode levarse a conveniencia ou non desta pregunta ata extremos atemporais, e preguntarnos, dun modo xenérico, se esta cuestión sobre a verdade ten sentido referida a unha obra artística.

Como punto de partida, situámonos no pensamento clásico xa que Aristóteles consideraba que a arte nada ten que ver coa verdade ou a falsidade, porque estes conceptos pertencen ó ámbito do coñecemento, non ó da creatividade. Así se manifesta cando afirma

que “as expresións poéticas non son proposicións, polo que non son nin verdadeiras nin falsas”³. O filósofo partía dunha concepción exclusivamente epistemolóxica da realidade, e así, se a verdade epistemolóxica supoñía a adecuación das proposicións a unha verdade obxectiva, entendía unicamente como verdade da obra de arte a coherencia entre as partes. Esta visión —exposta aquí de forma excesivamente esquemática— chega case ata os nosos días da man da estética idealista, no que se refire á relación da arte co coñecemento e a ciencia; segundo o idealismo, a ciencia ocúpase do coñecemento e, por iso, busca a verdade mentres que a arte non pretende senón expresar emocións e provocalas no receptor, á marxe da súa consideración de verdade. Ningunha época histórica se mantivo á marxe do interese por vincular arte e verdade; así, por exemplo, Goethe utilizou o concepto de verdade asociado en ocasións ó de “grandeza” ou, coma no caso do seu *Estudio sobre Spinoza*, chega a considera-lo verdadeiro como o fundamento das categorías estéticas do “grandioso” e o “sublime”⁴.

Outra das acepcións máis comúns do termo é a que equipara “verdade” con “sinceridade dunha obra”, como compoñente de honestidade ou compromiso social do artista; sen embargo, e seguindo o enfoque xeral deste artigo, de preguntas abertas, cuestionámonos se se pode ou debe identificar, sen máis,

actitude persoal con aquiescencia positiva. Preferimos outra vía, a que segue Dufrenne cando di que para o auténtico artista é o mesmo responder a unha esixencia técnica espiritual, realiza-la súa obra e expresarse a si mesmo. O *a priori* existencial que o anima toma corpo na forma da obra porque o artista se comprometeu na súa execución, porque para el, facer e ser son unha mesma cousa. O artista faise creando a súa obra, pensamos que non porque pense en facela, senón porque se compromete na súa execución.



Luigi Nono.

3 Aristóteles, *De interpretatio*, 17 a 2.

4 “[...] dixemos que tódalas cousas existentes teñen en si a súa propia proporción, por isto á impresión que nos proporcionan, cada unha por separado, ou todas xuntas, cando non se derivan máis ca da súa existencia completa, chamámola verdadeira”.

Heidegger manifesta nos seus ensaios *A esencia da verdade* e *A orixe da obra de arte* que a verdade é o abrise ó mundo desde os propios horizontes estéticos⁵. Neste sentido maniféstanse gran parte dos compositores de finais do XX, á cabeza dos cales estaría Luigi Nono, comprometido social e politicamente co seu tempo, ou os compositores españois da Xeración do 51 e o seu posicionamento compositivo durante a Dictadura; para todos eles, o proceso de composición é o reflexo e o testemuño dunha época, o produto en definitiva dunhas necesidades vitais de crear.

Sen embargo, e acoutando os termos con maior exactitude, pode ocorrer que a verdade non sexa unha categoría estética nin no sentido subxectivo de vontade de verdade nin no obxectivo de verdade da arte. É dicir, que a verdade, referida a unha composición musical actual, sexa a asimilación simultánea de varios conceptos diferentes que se interrelacionan entre si dun xeito directo e alleo ó discurso illado de cada un.

Isto plasmaríase concretamente nunha obra na coherencia interna desta e a súa adecuación á lóxica formal da composición, acondicionándose ás propias esixencias pre-compositivas, naturalidade e claridade, realidade obxectiva e non soamente interiorizada. Non podemos falar do futuro individualizado de cada obra musical actual. Se facemos un correlato histórico debe unirse a posibilidade de perdurabilidade coa evolución do seu contido de verdade.

¿É A BELEZA UNHA CATEGORÍA NECESARIA NA MÚSICA ACTUAL?

Parece evidente que a beleza, na súa acepción estética máis ampla, era unha categoría fundante na obra de arte, polo menos ata principios do XX. A introducción deliberada da disonancia como intención expresiva do feo fai que a pregunta sobre a beleza na creación musical actual adquiera —ou non— unha nova carta de natureza. Partamos xa de dicir que, en canto á situación actual na que o musicólogo do XXI “pensa” a obra dos compositores que lle son contemporáneos, participamos da visión artística de filósofos como Bernard, para quen, trala estética da negación, a caída dos ídolos teóricos non conducen ó relativismo cultural, á plasmación artística do pensamento débil, senón a unha busca incesante da beleza.

Un aspecto secundario deste enfoque constitúe a posibilidade, concreta ou teórica, dunha entropía conceptual entre a idea de beleza artística en xeral e a súa plasmación musical como concepto. Así, por exemplo, para o filósofo da Arte Dewey, coetáneo de Croce, resultaría completamente equivocado intentar analizar e teorizar sobre esta cuestión, xa que, para el, a beleza non é un concepto analizable ou teorizable, senón que é tan só “un término emotivo, aún cuando denote una emoción característica. La belleza está muy lejos de ser un término analítico, y por eso, de ser una concepción que pueda figurar en una teoría como

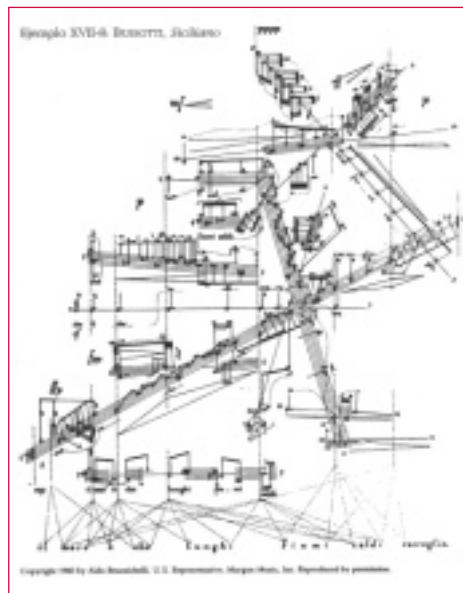
5 M. Heidegger, *Dell'essenza della verità*, Brescise, A Scuola, 1973.

medio de explicación y clasificación”⁶. Unha postura aínda máis encarnizada cá neopositivista, que acabamos de plasmar no seu aspecto máis xenérico, é a de certos semiólogos americanos, con Richards á cabeza, quen chega a manifestar que “a idea do fermoso como entidade desemboca nunha completa clausura da comprensión da obra de arte”⁷. Fronte a estas posturas, están as dos pensadores, que, coma no caso de Dufrenne, consideran que é precisamente a beleza o criterio fundamental da obra auténtica, o que determina que unha obra artística o sexa ou non; o fermoso é para o filósofo “la garantía de la autenticidad del objeto artístico”⁸.

Tratando de sistematiza-la categoría de beleza, non podemos deixar de citar a Adorno, quen proxecta nos seus escritos musicais un concepto de beleza artística en certo sentido anti-idealista, liberándoo de todo vínculo coa representación do mundo sensible. Adorno, na revisión que da súa obra fai Menke, concibe a beleza artística “como el medio sensible de la representación que ha conseguido la autonomía en el curso de una experiencia obligatoria y constituye el contenido sistemático de los conceptos de sublime y arcaico en su acepción moderna”⁹. É dicir, que o paradigma do belido natural conduce a Adorno a unha idea do belido artístico, entendido como

a vivencia dunha realidade sensible, irreductiblemente independente, que só se constitúe por unha negación obrigada de todo intento de apropiación.

Se nos asomamos á creación actual, debemos constatar unha nova busca da beleza que na música se plasma a través da investigación da sonoridade, da procura da expresión. Atrás queda o vínculo entre o “feo” e a visión do mundo de



Fragmento de *O siciliano*, obra para doce voces masculinas de Bussotti, un dos músicos europeos que máis coidou os valores gráficos e expresivos da notación convencional.

6 A. Plebe, *Proceso a la estética*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1993.

7 J. A. Richards, *Practical Criticism*, New York, 1952.

8 Dufrenne, *La fenomenología de la experiencia artística. Vol I*, Universidad de Valencia, 1982, p. 29.

9 C. Menke, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor, 1997.

posguerra, a experimentación de Darmstadt e a apoloxía da música cerebralizada, allea ós sentidos, dos músicos dos sesenta e os setenta; atrás queda tamén o débil discurso posterior, a intranscendencia de tódolos parámetros musicais, entre eles, como non, a beleza. Cremos que en gran parte da creación musical da nosa época a busca estética non pasa polo feísmo como expresión artística.

É máis, para nós, e sempre situando a creación actual no noso horizonte estético, tanto a verdade como a beleza son categorías que están estreitamente relacionadas entre si, porque son propias da obra coherente e “ben conformada”. É dicir, que da “substanciación” de ambas nunha obra se infire a súa necesaria relación, na que unha non lle dá sentido á outra, nin a sustenta, senón que as dúas se mostran como partes independentes, pola presenza de ambas nunha mesma obra.

O PROCESO CREATIVO NA MÚSICA ACTUAL

Unha das preguntas ás que non se pode substraer-lo musicólogo que teoriza sobre a composición musical é a de se existe unha parcial ou total identidade entre a obra pensada na mente do compositor, ou *a parte ante*, e a obra como obxecto artístico resultante, o *a parte post*, o que desde o punto de vista do artista é primeiro, busca, intuición, proxecto e ensaio, dun modo no que el só pode e

sabe proceder, que é máis ca unha marca de estilo; escribir é para el moito máis ca poética ou ca un determinado programa de arte; é, para os compositores que priman a forma e a estrutura nas súas composicións, unha certa lei de organización do material sonoro, que en certo modo lle parece ó compositor natural, e do que non pode fuxir para escribir doutra maneira. É neste contexto no que se define o concepto de *formatividade* que significa, *grosso modo*, inventa-la obra e ó mesmo tempo, o modo de facela¹⁰.

Para algúns musicólogos, a obra preexiste antes de que o músico lle dea forma, formulación esta moi interesante desde o punto de vista teórico, pero rara vez compartida polos compositores. Nós expoñemos un encontro eidético entre *a teorización* sobre a creatividade, e *o feito* da creatividade, despois de anos de encontros e análises coa composición e o estudio estético da composición contemporánea, que é o seguinte: rematada a obra, cambia o punto de vista do artista: só entón, volvendo a mirada atrás, este comprende que na vacilación dos seus intentos foi un só o sendeiro efectivamente percorrido e que este era o único posible; o que el estaba buscando, cando entre as múltiples posibilidades intentaba fatigosamente abrirse camiño. A mesma inmodificabilidade da obra se lle presenta como un signo de univocidade daquel percorrido (foi unha a dirección e non puido ser outra senón esa mesma).

Toda obra lograda parécelle, unha vez conseguida, a única que se debía

10 L. Pareyson, *Conversaciones de estética*, Visor, Col. La Balsa de la Medusa, Madrid, 1988, p. 31.

The image shows a page of a musical score for 'Acta est fabula' by Joan Guinjoan. The score is for a mixed ensemble including voice and electroacoustic instruments. It features several staves with various musical notations, including wavy lines, abstract shapes, and text in French. The text includes 'LE SOUFFLE AUSSI EST DU MÊME SENS. IL PASSE D'UN ÊTRE À L'AUTRE' and 'LE SOUFFLE IL PASSE D'UN ÊTRE À L'AUTRE'. The score is highly graphic and abstract, with many non-traditional symbols and markings.

Partitura *Acta est fabula*, de Joan Guinjoan. Partitura para cinta electroacústica, voz e conxunto instrumental. Fragmento improvisatorio no que a grafía do compositor trata de estimular, con certa liberdade, os intérpretes na súa execución.

facer, mais para sabelo era necesario que a fíxese, e só facéndoa logra sabelo: antes era unha das moitas posibilidades que había que intentar; feita xa, convértese na “posibilidade que buscaba”¹¹.

A FORMATIVIDADE DA OBRA EN PROCESO FRONTE Á OBRA REMATADA

Unha das preguntas abertas, que para nós inaugura un camiño sen retorno, é a que se formula dialecticamente, a actividade do artista fronte á intencionalidade da obra, entre a libre iniciativa da persoa e a “teoloxía”¹² inmanente da obra. Nós partimos non da dialéctica de posicións, senón da reconciliación teórica destes elementos; cremos que o enfoque máis aproximado á formatividade, *i. e.*, á arte como actividade de formar, debe recaer na análise da reconciliación entre termos, non na confrontación dos seus estadios creativos; preguntámonos, en definitiva, se a obra terminada responde a unha imaxe latente dunha obra preexistente ou non.

Como punto de partida, situámonos nas teorías crocianas sobre *a impresión-expresión*. Croce manifesta ó longo das súas teorías que a verdadeira intuición é aquela que alcanza o seu remate. Aínda que o enfoque é moi interesante disintimos nun aspecto concreto, e é na categoría que para Croce ten a intuición, a forma, ó aparecer xa completa e acabada na dita intuición, de tal modo que a

coincidencia de intuición e expresión se traduce nunha negación das tentativas, da busca, e por conseguinte nunha negación do feito de que a obra sexa unha obra terminada, é dicir, o resultado dun proceso de formación.

Os compositores españois obxecto deste artigo, a Xeración do 51, mantivéronse nas súas últimas creacións como paradigma do contrario, do músico en constante busca da expresión, sen perder de vista o aspecto sensorial e o feito sonoro no seu conxunto, de tal modo que entre a intuición e a expresión se sitúa a verdadeira vía creativa do compositor. Por iso nos afastamos das teorías de Croce e preferimos centra-lo obxecto de estudio en torno ás relacións existentes entre *a forma formante* (pre estadio de intuición) e *a forma formada* (obra acabada). A forma musical, xa sexa un concerto para guitarra e orquestra, ou unha fuga, antes de existir como formada vai guiando o proceso de formación, sen que por iso se deba colixir que ambas sexan algo distinto nin algo semellante. A forma final é orixe e, ó mesmo tempo, resultante do proceso de busca que constitúe a primeira forma (e isto que en principio poida parecer aporético, non resulta tal se se considera que falamos da categoría de creación musical, pola cal non se pode dar simultaneamente a invención e a creación).

Así, a idea xeradora da obra sitúase por igual na forma formante e na forma formada, para o que é necesario segui-lo

11 L. Pareyson, *op. cit.*, p. 32.

12 *Vid.* López Quintás, Pareyson e Arnheim, entre outros.



December 1952, do compositor americano Earle Brown, un dos máximos representantes da indeterminación gráfica e formal.

camiño de esta idea no proceso de realización da obra, os intentos e os pasos que se han de dar para chegar á obra como resultado (e que, retrocedendo unhas liñas, Croce elimina do seu esquema estético). Nós situámo-lo concepto de *organización* entre a intuición e a expresión, pero non como paso intermedio ou gradual para ir dun estado da obra sonora a outro, senón como parte e categoría de ambas tipoloxías da forma.

SOBRE A FORMA E A CREATIVIDADE NA MÚSICA ACTUAL

Este aspecto da forma e a formatividade tratado no apartado anterior,

¹³ W. Tatarkiewicz, “Nuevos conceptos”, en *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, Col. Metrópolis, 1997, p. 274.

lévanos directamente a preguntarnos sobre a relación teórica que existe —se é que existe— entre a forma e a creación no terreo da composición musical de hoxe. En efecto, se facemos un estudio en abanico das formulacións que ó respecto desenvolveron musicólogos e filósofos nos últimos tempos, podemos atopar puntos de vista sobre este tema totalmente dispares. Así, unha das tendencias máis relevantes é a que expón Tatarkiewicz nos seus estudos, ó identificar forma con creatividade, para o cal, unha e outra son constantes ¹³.

Sen embargo, se se analiza este presuposto nun grao de concreción máis profundo, ambos conceptos non aparecen como exactamente equivalentes, como expuxemos no parágrafo anterior. Por outra parte, a creatividade, se nos atemos ó seu sentido máis abstracto, non é *expresión material* de nada, senón que máis ben é unha actitude do suxeito, unha disposición do ánimo.

É, por isto, unha *categoría antropolóxica*, en canto que resulta inherente ó compositor; por outra parte, a forma é plenamente material, e fóra deste ámbito, non se realiza como tal: pode existila idea de *Suite*, ou de *Poema sinfónico*, pero esa idea nace duns exemplos concretos, dunhas partituras que adquiren esta forma concreta. Ademais, a diferenza da creatividade, a forma é unha propiedade do obxecto; posúea o obxecto, neste caso, a composición musical, ou a súa plasmación escrita, a partitura, independentemente de que o creador así o queira

poñer de manifesto ou non. É por iso unha *categoría ontolóxica*, propia só do obxecto.

Afondando nesta vía, atopámo-lo terceiro e quizais máis importante punto de diverxencia e distanciamento entre os dous conceptos. A forma maniféstase en música dun xeito convencional, é dicir, unha vez que se define nun momento cultural-artístico concreto que é, ou polo menos que se entende por sonata, rondó ou fuga, todo aquel que se achegue a estas formas poderá distinguilas e apre-hendelas, tanto se é o creador como se é o público, o intérprete, o crítico, o musicólogo, etc.

Seguindo esta argumentación, vemos que nas antípodas da convención se atopa o concepto de creatividade, no sentido de que non existe un criterio común para discernir que é, ou en que consiste, ónde se sitúa a creatividade de tal ou cal obra; continuando o esquema convencional da forma concerto, (forma moi utilizada nos últimos anos creativos dos compositores da Xeración do 51) o “oínte cualificado”, definido por Meyer¹⁴, pode recoñece-la dita forma, xa sexa nun concerto de Luis de Pablo ou dun epígono, dun bo ou dun mal compositor.

¿Onde reside entón a creatividade? Podemos atopar un compositor sen personalidade creativa propia, que copia o seu mestre, ou as liñas compositivas imperantes no momento, e que realiza, sen embargo, unha música aceptable, non xenial, nin orixinal, pero si ben

construída. Se identificasemos ambos conceptos neste último caso teríamos que negar ou ben que esa obra pouco creativa tivese forma, ou ben teríamos que restrinxi-la capacidade de creatividade da dita obra. Ambas cuestións son, pois, desde o noso punto de vista moi diferentes: complementáanse, pero en categorías estéticas distintas. A única maneira de resolve-la antinomía é asimilar no estadio do pensamento o contido expresivo como forma, dentro dunha estética de identificación, sempre xeradora de forma, aínda na mesma posta en evidencia desta (xa que o contido expresivo sempre lexitimarará a existencia da forma en canto a tal).

EPÍLOGO

Estas cuestións abertas constitúen só a cabo do nobelo da creación musical actual, vista ó albor do pensamento teórico. Moitas outras preguntas se mesturan e interveñen na resolución ou na pregunta constante da creatividade. ¿Onde está o punto de encontro entre a forma nova e o público non educado na súa comprensión? ¿Pódese comprende-la música actual? ¿Con que parámetros se pode valorar? ¿É esencial coñece-las súas estruturas constituíntes para comprende-la forma? ¿Significa algo a música actual? Son cuestións nas que se debe reflexionar tamén no século XXI. De momento, seguen sendo preguntas abertas.

14 L. Meyer, *Emotion and meaning*, Chicago Press, 1956.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T., *Sobre la música*, Barcelona, Paidós, 2000.
- _____, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1989.
- Albelda, J. L., *El sentido dilatado. Reflexiones sobre arte contemporáneo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1992.
- Álvarez, L., *Los signos estéticos y teoría: crítica de las ciencias de arte*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- Boulez, P., *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Bürger, P., *Crítica a la estética idealista*, Madrid, Visor, col. La Balsa de la Medusa, 1996.
- Dahlhaus, C., *Fundamentos de la Historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- Dufrenne, *La fenomenología de la experiencia estética*, Universidad de Valencia, 1982.
- Eco, U., *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1971.
- _____, *Semiótica y Filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 2000.
- Francés, R., *Psicología del arte y de la estética*, Madrid, Akal, 1985.
- Fubini, E., *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza Música, 1994.
- Gadamer, H., *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1998.
- García Laborda, J. M., *Forma y estructura en la música del siglo XX*, Madrid, Alpuerto, 1996.
- Maillard, C., *La razón estética*, Barcelona, Laertes, 1998.
- Menke, C., *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor, 1997.
- Meyer, L., *Emotion and meaning*, Chicago Press, 1956.
- Pareyson, L., *Conversaciones de estética*, Madrid, Visor, col. La Balsa de la Medusa, 1987.
- Pérez Carreño, F., "Estética analítica", en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996.
- Plebe, A., *Proceso a la estética*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1993.
- Tatarkiewicz, W., *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 1997.
- Valentine, C., *The experimental Psychology of Beauty*, Londres, Methen, 1962.
- VV.AA., *La estética del nihilismo*, Santiago de Compostela, CGAC-Consellería de Cultura da Xunta de Galicia, 1996.
- Wellmer, A., *La dialéctica de modernidad y posmodernidad*, Madrid, Visor, 1993.



Rosa María FERNÁNDEZ GARCÍA, “Cuestións teóricas sobre a creación musical española na actualidade”, *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 259-271.

Resumo: Este artigo considera, desde o discurso teórico e filosófico, a necesidade de fundamentar unha serie de cuestións estéticas na creación musical española dos últimos tempos, tales como a existencia —ou non— da verdade como plasmación discursiva nunha obra de arte, a beleza entendida como continuación —ou ruptura— dentro do discurso estético contemporáneo, o novo concepto de forma, que non se pode suxeitar ós canons convencionais da música tonal, ou a concepción que o compositor e o filósofo teñen da creación actual, vista á luz destes parámetros anteriormente mencionados.

Palabras chave: Creación musical. Teorías contemporáneas. Forma musical. Estética contemporánea.

Resumen: Este artículo se plantea, desde el discurso teórico y filosófico, la necesidad de fundamentar una serie de cuestiones estéticas en la creación musical española de los últimos tiempos, tales como la existencia -o no- de la verdad como plasmación discursiva en una obra de arte, la belleza, entendida ésta como continuación —o ruptura— dentro del discurso estético contemporáneo, el nuevo concepto de forma, que no puede sujetarse a los cánones convencionales de la música tonal, o la concepción que el compositor y el filósofo tienen de la creación actual, vista a la luz de estos parámetros anteriormente mencionados.

Palabras clave: Creación musical. Teorías contemporáneas. Forma musical. Estética contemporánea.

Summary: This essay considers, from the theoretical and philosophical discourse, the need to back up a series of aesthetic issues of the recent Spanish musical creation, such as the existence or non-existence of truth as the discursive expression of a work of art, beauty when this means a continuation or break within the contemporaneous aesthetic discourse, the new concept of form which cannot be tied to the conventional canons of tonal music, or the conception that the composer and the philosopher have of present-day creation in the light of the aforementioned parameters.

Key-words: Musical creation. Contemporary theories. Musical form. Contemporary aesthetics.

— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 7-07-2002.



A DANZA E O NENO

Rosa Ruiz Celaá
Real Conservatorio Profesional
de Danza

A Danza é a única arte na que nós mesmos sómo-lo
material do que a arte está feita
Ted Shawn

O ensino da Danza, en xeral, como o da Música, Pintura e demais materias afíns, é tan indispensable como ensinar a ler e escribir para lograr un desenvolvemento harmónico do neno.

Este, que por natureza é vital, curioso e creativo, ten a necesidade de aprender. A través da experimentación coa danza descobre o seu corpo, identifícao, contrólao; descobre o ritmo, o espacio e o tempo. Coñecerá danzas que o axudarán non só a desenvolve-las súas capacidades espacio-temporais, senón tamén a sociabilidade e a súa pertenza a unha comunidade ou grupo. Comprenderá que a Danza foi e é un medio de comunicación e expresión humana, chegará a entendela, gozala e empregala con sentido crítico e de acordo coas súas propias necesidades.

Para el é importante poder ter acceso a esta forma particular de sentir,

de expresarse e comunicarse, xa que “[...] de tódalas actividades creativas, a danza é peculiar porque atinxe á persoa na súa totalidade” (Miriam Skjoten).

DESCUBRI-LO CORPO

Para que o neno aprenda a percibi-lo seu corpo e experimenta-las súas posibilidades é preciso darlle unha educación corporal que o axude a sensibilizalo e diferencia-las percepcións que nos distintos ámbitos sensoriais se relacionan co movemento, dedicarlles concentración e tempo para que cada unha delas sexa asimilada e memorizada e así poidan ser vividas, preparando deste xeito as reaccións psíquicas, físicas e intelectuais.

Facilitarase a evolución das capacidades de flexibilidade, resistencia,

* Catedrática de Danza.

forza e velocidade; tamén a coordinación e o equilibrio, así como a mobilidade. O neno adquire a conciencia da súa estrutura corporal, as súas sensacións e, polo tanto, o control da súa actitude e correcta colocación corporal, ademais das funcións cinéticas.

Paralelamente, e coa educación do movemento, introdúcese como elementos da linguaxe da danza o espacio, a enerxía e o tempo, e mailas súas calidades de pesado, livián, sosti-do, brusco, suave...

Existen unhas formas básicas, académicas, para a educación do movemento, que introducen estudos técnicos específicos da Danza. A elas hai que chegar a través do goce do movemento, da súa exploración, e sentilas como un medio que nos fornece dun maior dominio do noso corpo, así como dunha maior amplitude e liberdade na nosa expresividade a través do movemento.

Experiencias tan elementais como andar, correr, parar e saltar dannos pé para introduci-lo Espacio, o Tempo e a Enerxía. Podemos andar cara a adiante, atrás, ós lados ou ás esquinas. Podemos andar cos xeonllos flexionados, erguidos ou sobre as medias puntas dos pés. Ademais podemos facelo moi lentamente, normal, rápido... Pero ó mesmo tempo eses andares poden ser relaxados, tensos, fluídos, cortantes... Cando paramos mantemos determinadas posturas ou actitudes corporais.

É dicir, partindo de cómo e cara a ónde andamos estámolle prestando xa

un punto de atención ó espacio que nos rodea e, cando nos detemos, á propia relación corporal.

DESCUBRI-LO ESPACIO

O rapaz ha de tomar conciencia do seu propio espacio persoal e do espacio no que se move. Qué interesante e ameno é para el, ademais, elaborar un mapa do percorrido. Deste xeito vaise concienciando tanto das direccións no espacio como do itinerario realizado.

Hai moitos sistemas de representación gráfica das direccións no espacio: os que numeran os lados e os cantos da sala (Vaganova, Cecchetti ou Stefanoff) e o que propón R. Laban, que considera a persoa no centro dun cubo ó que lle numera as arestas e os puntos medios das caras en tres niveis: baixo, medio e alto, proporcionando a identificación de múltiples traxectorias posibles. Esta concepción, ademais, resulta moi útil para defini-la nosa propia relación corporal no espacio.

Entender que o noso corpo se sintetiza en tres eixes, un vertical (columna vertebral) e dous transversais (ombreiros e cadeiras), e que as súas relacións e combinacións podemos identificalas coas que propón Laban no seu cubo, axuda moito para comprender actitudes corporais que se complican coas diferentes combinacións de brazos, cabeza e pernas, torsións e aca-neos, tan propias das nosas danzas.

DESCUBRI-LO RITMO, A MÚSICA

Falamos de que podiamos andar a diferentes tempos, lento, rápido..., pero, sexa cal sexa, sempre existirá un pulso, constante, coma o latido do corazón, sobre o que se aplicará un acento e un ritmo.

Sen embargo, a música non é soamente ritmo, tamén ten melodía e estrutura tonal. A melodía diríxeno-la respiración e esta, pola súa banda, a intención do movemento. O rapaz non entenderá aínda de tonalidades, pero si de cores, e iso é o que nos proporciona a tonalidade, a cor; cada un imprime unha determinada carga emocional que se expresa cunha determinada enerxía. Así, poderemos camiñar ou interpretar esa música con fluidez, ou con tensión, ou ben cortantes, relaxados...

Ademais, a música, como calquera linguaxe, posúe formas de puntuar (comas, puntos e comas, punto e seguido, dous puntos, exclamacións, interrogacións, puntos suspensivos, punto final), que nos axudan a entende-los seus fraseos, cadencias, pontes..., a súa estrutura formal.

Xogar con diferentes ritmos, realizar combinacións con eles, cambia-los lugares da acentuación, establecer posibles identidades como poida ser, por exemplo, a quietude co silencio, e constituír frases sinxelas que nos vaian familiarizando con estruturas musicais, por exemplo a forma binaria, son necesarias e útiles para entende-la

relación tan íntima que hai entre a Danza e a música.

Antes falamos de elaborar un mapa do percorrido, tamén podemos debuxa-la música. Identifica-lo seu pulso, a acentuación (compás), respirar co seu canto (melodía), sentir e entende-lo seu fraseo e as súas diferentes intensidades; e despois con ela, coa música, reflectila sobre un prego de papel. Se a frase é susceptible de entenderse como pregunta-resposta, pode establecerse un diálogo co compañeiro, primeiro sobre o papel, despois pintando a música no espacio cos nosos corpos, vivindo o seu movemento.

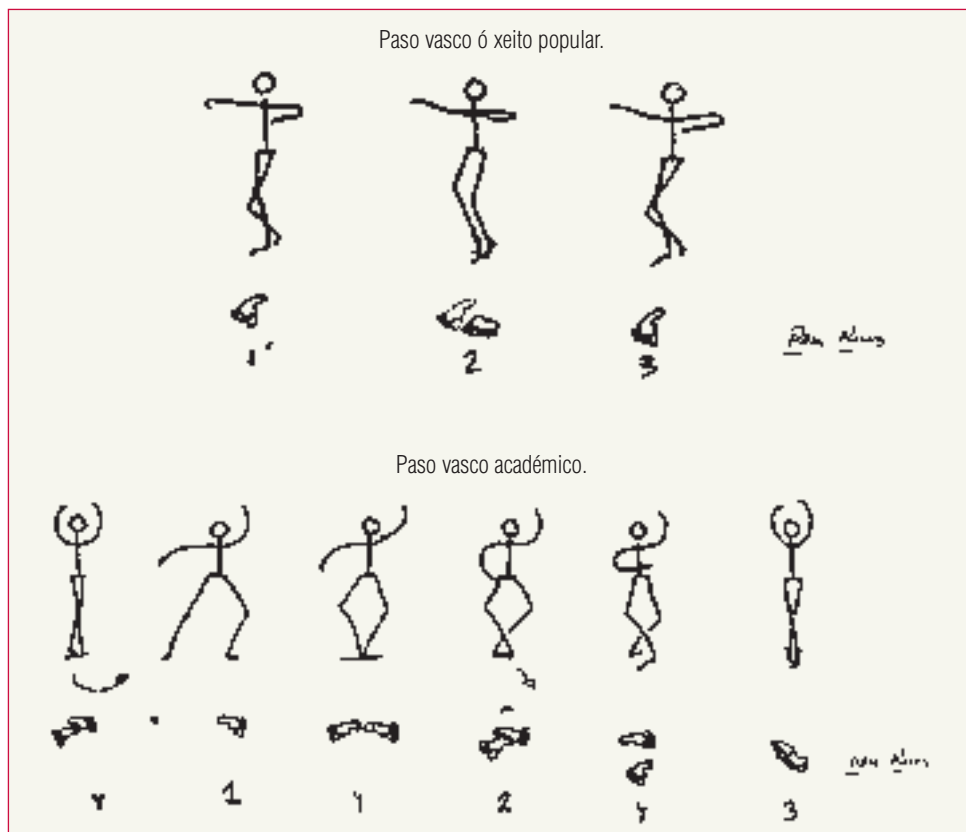
Paso a paso, estaremos elaborando un mapa coreográfico que plasmará a estrutura da música.

EXPLORANDO NA DANZA

O mapa revélanos un itinerario que podemos seguir de múltiples formas. No seu desprazamento teremos en conta o pulso, o acento e os xogos rítmicos que queiramos reflectir ou realizar. Para isto adquiriremos un coñecemento básico de pasos locomotores.

Comunmente ó andar acentuámo-lo primeiro paso de cada dous, pero se modificamos isto e acentuámo-lo primeiro de cada tres, transformamos un simple camiñar nun paso danzado.

Este paso danzado está presente en moitos bailes populares, variando o seu carácter segundo o lugar xeográfico



Debuxo da autora.

no que nos atopemos, por exemplo, no norte da Península terá un carácter máis saltado, no País Vasco estirando as pernas no aire, en Galicia imprimindo un xiro acentuado nas cadeiras, en Aragón poderémolo atopar flexionando os xeonllos cara ó peito, no centro da Península brincando, en zonas de levante máis valseado, no sur máis asentado e nas Canarias case arras-trado.

En cada lugar denominarano dunha forma diferente pero na súa forma académica coñécese como “paso de vasco” ou “pas de basque”.

Se ó simple camiñar lle imos incorporando variacións en función do tempo, dinamismo, espacio, expresividade, relación cunha parella ou cun grupo, así como diversos elementos, como poden ser movementos de brazos, producións rítmicas con palmas,

pitos ou pés (traballados previa e individualmente) estaremos enriquecendo a súa coordinación e as súas experiencias.

CREANDO COA DANZA

É preciso que desde o primeiro momento se lle facilite ó neno a oportunidade de desenvolver-la súa creatividade, a incorporación das ferramentas que pouco a pouco se foron introducindo, e que aprenda a observa-los traballos dos compañeiros así como a compartir e comentar co grupo as experiencias realizadas.

Falamos de mapas que recollían os itinerarios e que, na súa elaboración conxunta coa música, van configurando unha estrutura coreográfica.

Tamén podemos reflecti-los nosos movementos por medio da escritura. Existen varios sistemas de rexistro escrito da Danza que posúen os seus propios alfabetos do movemento. Con eles pódense describi-las súas principais accións: presenza ou ausencia de movemento; posibilidades anatómicas: flexión, extensión, rotación; as ideas de movemento ou concentracións: desprazamento, dirección, soporte, salto, equilibrio, caída; a súa descrición específica ou relativa: destino, achegamento ou afastamento cara a alguén, algo ou cara a un mesmo.

O uso dunha simboloxía do movemento promove a transferencia da experiencia física da Danza a un

entendemento intelectual que enriquece a aprendizaxe e informa dos procesos creativos, proporcionando medios para resolver problemas, explorar e desenvolve-lo pensamento crítico e a análise do movemento.

No exame e experimentación da Danza, os nenos ofrécenno-la súa propia expresión, tanto de si mesmos como de calquera tema, obxecto ou personaxe proposto e tomarán conciencia do efecto que produciu o seu baile tanto en si mesmos como nos que os observaban. Aprenderán a entende-la Danza non só como acción, senón tamén como intención.

DESCUBRI- LA RELACIÓN DA DANZA COAS ARTES PLÁSTICAS

Por moi simple ou elemental que sexa a experiencia, debe estar presente nela a súa relación coa música e co espacio, cada momento, cada fotograma da nosa danza ha de te-la plasticidade dun cadro, a beleza dunha escultura, o equilibrio dunha obra de arte, así como a súa intencionalidade, xa que hai que entende-la Danza como un medio de comunicación no que interaccionan tódalas artes, se intercambian ideas, sensacións e emocións.

A Danza é un tema que está representado xa desde a Prehistoria a través de innumerables documentos iconográficos, en pinturas rupestres como as de Cogull (Lleida) ou posteriormente a través de relevos e esculturas xa en mármore ou bronce xa en tallas de



Datos históricos da Danza en España. *Orixes-Idade Antiga-Idade Media-Renacemento-Século XVIII- Actualidade.* Debuxos da autora.

madeira ou marfil, en murais, gravados, lenzos...

Representa-la Danza, posuí-la, foi sempre fascinante para calquera artista e, anque esta non permanece, pois só existe no momento en que se produce, os artistas plásticos moitas veces captaron e fixaron o movemento na súa obra.

A través dela podemos tratar de entender e incluso tratar de reproducir formas de baile pertencentes a outras épocas pero, igualmente, debemos aprender a observar e ver que tamén as artes plásticas, nas súas distintas manifestacións, posúen pola súa banda ritmo, movemento, intención e expresión.

A DANZA COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN E EXPRESIÓN HUMANA

A nosa danza é unha fonte de riqueza e variedade inmensa que nos proporciona a oportunidade de experimenta-lo movemento, a súa dinámica, a coordinación, a música, o canto, os instrumentos, a relación coa parella, co grupo, co espacio (a coreografía), a súa indumentaria, o seu significado, en definitiva, a nosa historia, posto que nelas se manteñen os sinais de identidade do pobo ó que pertencen.

Na reprodución dunha danza xa feita ou herdada poderemos gozar dela por si mesma, pero tamén debemos introduci-la reflexión sobre os que a crearon, os que a bailaron, por qué,

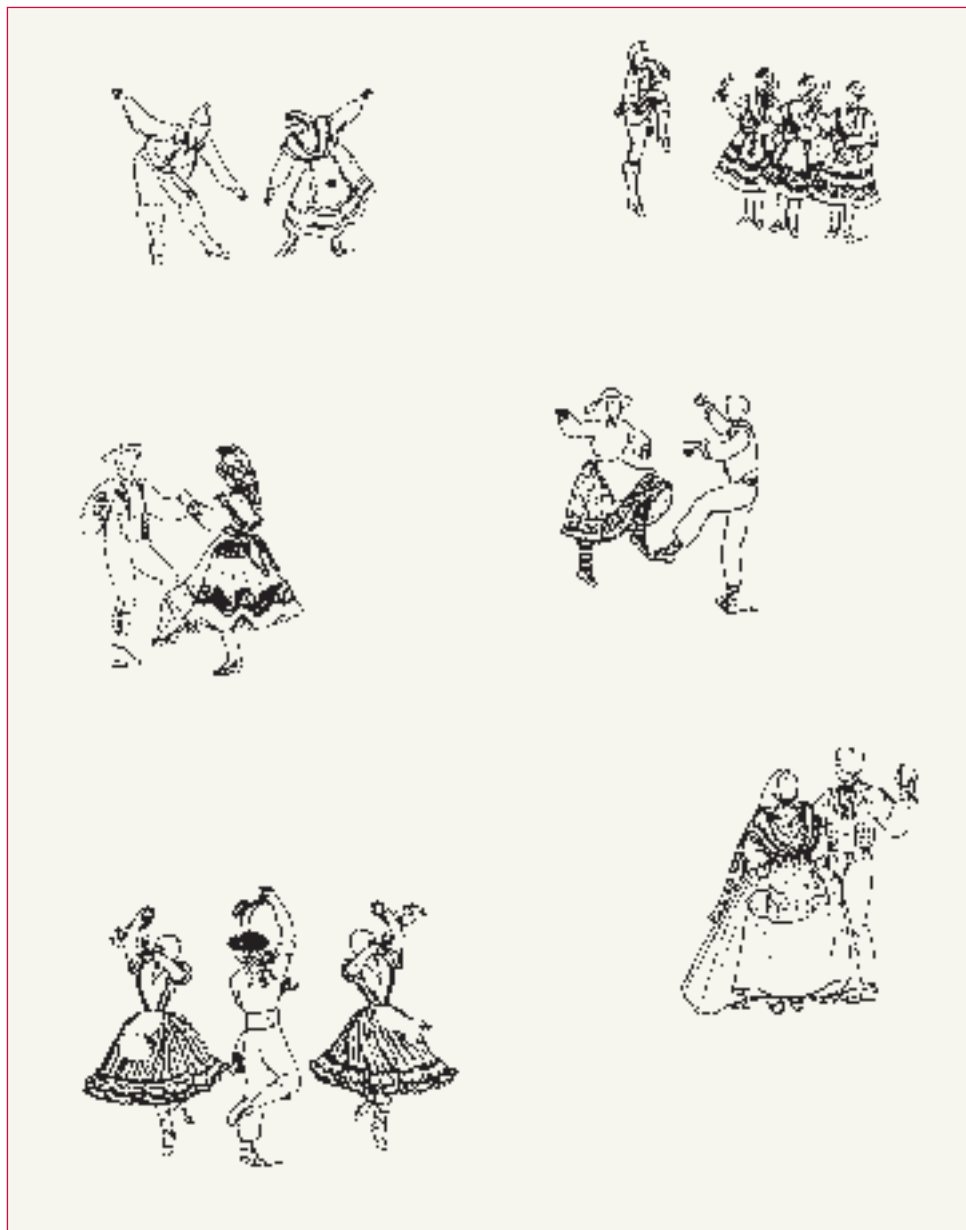
para qué, cándoo, cómo... É preciso proporcionar unha información sobre ela, a súas relacións históricas e socioculturais, a súa estrutura e conexións coa música e demais artes, cómo nos chegou, se existe algún rexistro ou notación da súa coreografía, etc.

A Danza é unha expresión dinámica da nosa cultura, e, para entendela e situala mellor na evolución da historia, axuda moito a ordenación que en catro grandes formas —Folclore, Escuela Bolera, Flamenco e Danza Estilizada— como propón Mariemma.

Por danzas folclóricas entendémolas propias de cada pobo, provincia ou rexión. É no século XIX cando se constitúen as danzas populares como folclore, cando don Antonio Machado, pai dos poetas Antonio e Manuel, funda en Sevilla a Sociedad Española de Folklore que tiña como obxecto o estudio, conservación e publicación dos saberes e tradicións populares. Para seren consideradas como folclore deben ser anónimas, colectivas, e tradicionais, de xeito que a súa transmisión fose oral ou visual, xeración tras xeración.

Quizais a situación xeográfica da Península Ibérica, a súa orografía, clima e diversidade de pobos e culturas que a través dos séculos pasaron por ela expliquen a diversidade e riqueza dos nosos bailes.

Debido ás filtracións existentes entre as distintas capas sociais e as interrelacións entre as cortes europeas, prodúcese unha estilización das nosas danzas



Diversidade folclórica. Debuxos da autora.

populares ó pasar da festa ó espectáculo, dando lugar xa no século XVII ó inicio da Escuela Clásica Española coñecida como Escuela Bolera, que posúe a súa propia codificación de pasos e un elemento único e peculiar nas nosas danzas, as castañolas.

O Flamenco, difícil de definir, procede dunha colectividade perseguida, oprimida e dominada e xorde como expresión de creación persoal, como necesidade vital que expresa o complexo sentir do ser humano na súa totalidade. A súa teatralización colaborou no feito de que sexa algo que non soamente se vive senón que tamén se aprende. Posúe una gran riqueza e variedade de ritmos nos diferentes “paos” que se van desenvolvendo na súa árbore xenealóxica. O seu estudio proporciona a adquisición dun gran dominio rítmico e forza expresiva a través do xesto e os zapateados, aínda que como di Antonio Gades, non hai que esquecer que os zapateados non son senón a continuación expresiva dun sentimento.

A Danza Estilizada defínea Mariemma como a nosa danza culta na que, tomando a esencia das anteriores formas das nosas danzas, propiamente se crea. Para isto é preciso aplicar non só un coñecemento e sensibilidade musical senón tamén un profundo estudio do pasado.

Cando falamos do ensino da Danza non nos referimos inicialmente á aprendizaxe de determinados bailes ou á adquisición de determinadas técnicas de Danza, que virán despois e con dis-

tintas intensidades, se se lle desexase dar algunha proxección, como afeccionado ou como profesional. Referímonos a axuda-lo neno a entender que coa danza e a través dela adquirimos unha sensibilización do noso corpo, facemos que a música se vexa pintándose no espacio; o noso corpo semella esculturas coas que lles damos vida a distintos personaxes e situacións, liberámo-las nosas emocións. Aprendemos que todo ten unha estrutura e unha forma, un porqué, un para qué e un cómo. Podemos bailar coa palabra coa música ou en silencio, e sempre existirá unha necesidade e intencionalidade expresiva e comunicativa.

A través da Danza o neno gozará de forma activa do dominio do seu propio corpo, do espacio e do ritmo; da interrelación entre a música, a plástica e o movemento (baile). Deleitarase co desenvolvemento da súa imaxinación, fantasía e creatividade, compoñendo as súas propias danzas e dándolles vida ás xa creadas; integrarase cos seus compañeiros, compartindo a alegría de bailar xuntos.

Gozará de forma pasiva como espectador, porque será quen non só de percibi-la súa beleza plástica e emocional senón tamén de entendela como medio de interrelación humana, de reflexionar sobre a súa forma e intencionalidade, e avivaranse o seu desexo de obter unha maior información sobre as distintas danzas que vaia coñecendo.

A educación pola Danza contribuirá a desenvolver no rapaz un sentido

crítico e unha mente aberta a novas propostas e experiencias estéticas nas que saberá descubri-los vínculos dela coas diferentes manifestacións artísticas. E, en definitiva, o neno formarase coa Danza dunha maneira máis armónica e feliz.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Actas do Congreso ICKL (Consejo Internacional de Cinetografía Laban/ Labanotación)*, Barcelona, Institut del Teatre, 1999.

AA.VV., *Danza y Medicina*, Madrid, Librerías Depotivas Esteban Sanz, 2001.

Haselbach, B., e outros, *Música y Danza para el niño*, Madrid, Instituto Alemán, 1979.

Joyce, M., *Técnica de danza para niños*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1987.

Mariemma, *Mariemma, mis caminos a través de la danza*, Madrid, SGAE, Fundación Autor, 1997.

Robinson, J., *El niño y la danza*, Barcelona, Ediciones Mirador, 1992.



Rosa RUIZ CELAÁ, "A danza e o neno", *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 273-282.

Resumo: Este artigo trata dos beneficios que chega a aprendizaxe da Danza para o desenvolvemento harmónico do neno. A través da Danza este aprende a descubrir-lo seu corpo, o espacio e o ritmo. Gozará con ela, compartindo cos seus compañeiros a alegría e o pracer de bailar. Achará a íntima relación que existe entre a Música, as Artes Plásticas e a Danza e comprenderá esta última como medio de expresión e comunicación humana.

Palabras chave: Danza e desenvolvemento do neno. Danza e proceso educativo. A Danza no ensino.

Resumen: Este artículo trata de los beneficios que aporta el aprendizaje de la Danza al desarrollo armónico del niño. A través de la Danza este aprende a descubrir su cuerpo, el espacio y el ritmo. Disfrutará con ella, compartiendo con sus compañeros la alegría y el goce de bailar. Descubrirá la íntima relación que existe entre la Música, las Artes Plásticas y la Danza y comprenderá esta última como medio de expresión y comunicación humana.

Palabras clave: Danza y desarrollo del niño. Danza y proceso educativo. La Danza en la enseñanza.

Summary: This essay deals with the benefits of Dance to the harmonious development of children. Through Dance children learn to discover their own bodies as well as space and rhythm, while they enjoy dancing with other children. They also discover the intimate relation between Music, Plastic Arts and Dance, and get to consider Dance as a means of expression and human communication.

Key-words: Dance and children's development. Dance and educative process. Dance in education.

— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 2-09-2002.

Revista Galega do Ensino-ISSN: 1133-911X- Núm. 36 - Outubro 2002



Normas para os autores

NORMAS PARA OS AUTORES

Comité de Redacción

Os profesores interesados en remitir estudos, recensións de libros ou noticias para a súa publicación na *Revista Galega do Ensino* (RGE) deberán aterse ás seguintes indicacións, tendo en conta que non se aceptarán os traballos que non as respecten:

1ª) As colaboracións serán inéditas. Consistirán en investigacións teóricas ou prácticas relacionadas co ensino. Deben presentar especial interese para calquera dos niveis do ensino que se integran no contido multidisciplinar da RGE. Preferiranse os traballos dun só firmante e non se aceptarán os asinados por máis de dous. O nome e os apelidos do autor, seguidos do do centro docente ou institución onde traballe, figurarán debaixo do título. As recensións darán noticia de libros de actualidade (enténdese do mesmo ano en que se envían á Revista) e nelas o nome, apelidos e centro do autor poranse ó final. Cando se trate dunha primeira colaboración, indícaranse, en folio á parte nome, centro, enderezo e teléfono. Axuntarase un breve currículo (15 a 20 liñas).

2ª) Os autores presentarán os traballos en soporte informático, acompañados de copia impresa en letra Courier tamaño 12, paso non compensado. Cada páxina debe ter 2.275 matrices (caracteres + espazos en branco), o que equivale a folios Din A4 de 35 liñas con 65 matrices ou pulsacións por liña.

3ª) Os orixinais deberán estar correctamente redactados e puntuados, e escritos, se for posible, en lingua galega. A RGE, que seguirá as normas oficiais do idioma galego, incluso nas opcións preferidas por elas, resérvase a capacidade de facer correccións de estilo, maiormente naqueles puntos que poidan resultar escuros ou ambiguos. Evitarase o emprego da primeira persoa. Non se usará letra negra (grosa). A cursiva ou as comiñas deberán responder ás convencións internacionais. Toda sigla ha de ser desenvolvida entre

parénteses a primeira vez que se cite nun traballo. Exemplo: RAG (Real Academia Galega).

4ª) Así mesmo, a RGE prégalles ós autores o envío de ilustracións de boa calidade, en cor ou en branco e negro (fotografías, fotocopias, mapas, debuxos, gráficos). Para a publicación das recensións é imprescindible a fotocopia da cuberta do libro.

5ª) Os traballos, previa atención á norma 2ª, terán a extensión seguinte (cítanse a mínima e a máxima en folios Din A4, entendendo incluídos cadros e esquemas):

“Colaboracións Especiais”, 15-25; “Estudios”, 15-22; “Noticias”, 1; “Recensións”, de 3.400 a 3.800 matrices (pulsacións), ou ben de 7.800 a 8.200.

6ª) No caso de estaren divididos en apartados e subapartados, os orixinais han ir acompañados do correspondente índice, organizado con cifras ou letras. Este índice non se publicará.

7ª) Cada artigo deberá acompañarse dun resumo, que non ha supera-las 8 liñas (65 matrices por liña), e de non máis de 6 palabras chave.

8ª) O Comité de Redacción decidirá a conveniencia da publicación dos traballos, que serán avaliados por especialistas nas materias de que se trate.

9ª) Os colaboradores da RGE recibirán unha ficha, que cubrirán cos seus datos e o seu perfil académico e profesional.

10ª) A cada autor dun traballo publicado na RGE enviaránselle un exemplar dela e vinte e cinco separatas.

11ª) As notas poñeráanse a pé de páxina.

12ª) As referencias bibliográficas que aparezan no corpo do traballo disporanse abreviadamente segundo un dos modos seguintes, máis adiante detallados:

(A. Parrilla, *La integración...*, p. 18) — sistema europeo:

(Parrilla, 1992a, 18) — sistema americano:

Debe terse en conta que o sistema europeo prefire a substitución das referencias bibliográficas incrustadas no corpo do traballo por chamadas e notas a pé de páxina, nas que non hai orde alfabética e os nomes dos autores figuran antes dos apelidos; nelas adoitan usarse as referencias bibliográficas cos datos editoriais completos.

O sistema americano permite suprimi-las notas a pé de páxina cando son exclusivamente bibliográficas, polo que resulta indispensable unha bibliografía final na que se detallen tódolos datos.

13ª) A bibliografía correspondente a cada traballo non poderá supera-las tres páxinas.

14ª) A bibliografía consultada como base das colaboracións colocarse ó final delas, ordenada alfabeticamente polos apelidos dos autores, seguidos dos seus nomes, completos ou abreviados coa letra inicial; despois poñerase coma ou dous puntos. Debe entenderse que, feita calquera destas eleccións, non se mesturará coa outra.

Utilizarase sangría francesa, é dicir, sangraranse tódalas liñas, agás a primeira de cada entrada.

Os títulos de libros, revistas e xornais irán en letra cursiva; os de capítulos de libros, de artigos aparecidos en revistas e xornais, ou de traballos en libros colectivos poñeranse entre comiñas, indicando a continuación o xornal, revista ou libro en que se integran.

Escribiranse logo tódolos datos editoriais, sempre pola mesma orde: lugar de edición, editorial, ano (se non se citou antes, segundo o sistema americano) e, se se desexa, colección. No caso das revistas abonda con poñe-lo número e o ano; no de xornais, a data completa.

Indicarase o número da edición do libro, abreviadamente ou voado, só cando non sexa a primeira.

Sinalaranse as páxinas que comprenden o capítulo ou o artigo ós que se fai referencia.

Cando se citen dous ou máis traballos dun autor, ordenaranse cronoloxicamente, pero o apelido e o nome só aparecerán na primeira entrada: nas seguintes substituiranse por un trazo longo ó que seguirá, sen puntuación intermedia, o título que corresponda.

Elixido un sistema (o europeo ou o americano), non se mesturará co outro.

Prégase un uso atento e rigoroso da puntuación, tal como se observa nos exemplos que seguen. Os apartados, que aparecen aquí por razóns de claridade, non se reproducirán na lista de referencias bibliográficas, que debe compoñerse con atención exclusiva á orde alfabética.

Reitérase, así mesmo, que esta orde non se respecta nas notas a pé de páxina, nas que os nomes propios van antepostos ós apelidos. En todo caso, os números xa publicados da RGE poden servir de guía para estas ou outras dúbidas.

SISTEMA EUROPEO

A) LIBROS dun só autor:

Goldstein, A., *Prescription for child mental health and education*, New York, Pergamon, 1978.

Parrilla, A., *La integración escolar y los profesores*, Madrid, Cincel, 2ª ed., 1992 (ou 1992²).

Tarrío Varela, A., *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*, Vigo, Xerais, 1995.

★ ★ ★

B) LIBROS de varios autores:

Cando os autores son dous ou tres, só se inverte o nome do primeiro. Se son máis de tres adóitase citar só o primeiro, seguido de “e outros”. Se foran moitos e ningún deles figurase como coordinador, editor, director, recompilador, etc., utilizaranse as siglas AA.VV. ou VV. AA. (Varios Autores).

Ares Vázquez, M. Carme, e outros, *Diccionario Xerais da Lingua*, Vigo, Xerais, 1986.

López Casanova, A., e E. Alonso, *El análisis estilístico. Poesía /Novela*. Valencia, Bello, 1975.

Santamaría, Andrés, Augusto Cuartas e Joaquín Mangada, *Diccionario de incorreccións, particularidades y curiosidades del lenguaje*, Madrid, Paraninfo, 1995.

VV. AA., *Comprensión lingüística en estudiantes de Primaria y ESO*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.

★ ★ ★

C) ARTIGOS aparecidos en revistas e xornais:

Laín Entralgo, P., “¿Generación del 98?”, *El País*, 26-XI-1996, pp. 13-14.

Siguán, M., “O ensino bilingüe. Unha perspectiva de conxunto”, *Revista Galega do Ensino*, 1, 1993, pp. 13-30.

Theilgaard, A., “Aggression and the XYY personality”, *International Journal Law & Psychiatric*, 6, 1983, pp. 413-421.

★ ★ ★

D) CAPÍTULOS de libros dun só autor:

Moreno Báez, E., “Manierismo y Barroco”, en *Reflexiones sobre el ‘Quijote’*, Madrid, Prensa Española, 1971², pp. 107-125.

★ ★ ★

E) TRABALLOS en publicacións colectivas (libros de varios autores, dicionarios, enciclopedias, actas, misceláneas...):

Fernández Mosquera, S., “Quevedo y los emblemas: una comunicación difícil”, en S. López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, A Coruña, Universidade, 1996, pp. 447-459.

Oliveira, A. Resende de, “Pai Gómez Charinho”, en G. Tavanni e G. Lanciani (eds.), *Diccionario de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 502-503.

Requejo Osorio, A., “Desarrollo Comunitario y Educación”, en J. M. Quintana (coord.), *Iniciativas sociales en educación informal*, Madrid, Rialp, 1991, pp. 349-360.

SISTEMA AMERICANO

O sistema americano permite unha maior brevidade debido ás referencias bibliográficas intercaladas no corpo do traballo e ó aforro de notas a pé de páxina. Na bibliografía todo se pon igual ca no europeo, con

excepción da data, que figura entre parénteses despois do nome do autor e leva dous puntos a continuación. Cando se mencionen varios libros dun autor publicados no mesmo ano, usaranse letras minúsculas comezando polo a. Daremos só algúns exemplos elixidos entre os dos apartados anteriores:

A)

Parrilla, A. (1992a): *La integración escolar y los profesores*, Madrid, Cincel, 2ª ed.

Tarrío Varela, A. (1995): *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*, Vigo, Xerais.

B)

López Casanova, A., e E. Alonso (1975): *El análisis estilístico. Poesía/Novela*, Valencia, Bello.

C)

Siguán, M. (1993): “O ensino bilingüe. Unha perspectiva de conxunto”, *Revista Galega do Ensino*, 1, 13-30.

D)

Moreno Báez, E (1971²): “Manierismo y Barroco”, en *Reflexiones sobre el ‘Quijote’*, Madrid, Prensa Española, 107-125.

E)

Oliveira, A. Resende de (1993): “Pai Gómez Charinho”, en G. Tavanni e G. Lanciani (eds.), *Diccionario de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 502-503.

15ª) Nas RECENSIÓNS deben figurar sempre os mesmos datos e pola mesma orde:

Título: *Letra cursiva minúscula*.

Autor: Nome e apelidos.

Traductor: Cando sexa pertinente.

Editorial: Nome dela, lugar e ano de edición.

Colección: Se a hai e desexa mencionarse.

Núm. pp.: Número de páxinas.

Tamaño: Número de cm de alto por número de cm de largo.

16ª) Enténdense como NOTICIAS as que informen sobre investigación, educación e ensino. Poderán anunciarse congresos, cursos, certames, bolsas, actos culturais, etc., sempre que sexa coa anticipación

conveniente e non resulten desfasadas no momento da aparición da RGE.

Así mesmo, mediante breves resumos, pódense dar NOTICIAS de acontecementos recentes: congresos, cursos, exposicións, estreas teatrais, concertos e actos culturais diversos.

17ª) O Comité de Redacción resérvase a facultade de introduci-las modificacións que estime oportunas na aplicación das normas publicadas. Os orixinais non serán devoltos e non se manterá correspondencia cos autores.

18ª) O envío de orixinais á RGE supón a aceptación destas normas.

