

ACTAS  
I, II E III ENCONTROS  
*O SON DA MEMORIA*

### **Encontros O Son da Memoria**

Actas I, II e III Encontros O Son da Memoria / [coordinación edición, Cristina Pujales]. — Santiago de Compostela : Consello da Cultura Galega, Arquivo Sonoro de Galicia, 2004. — 541 p. ; 22 cm. — (Colección Base)

Contén: Actas I Encontro : O patrimonio oral e a música popular ; Actas II Encontro : Metodoloxías de arquivo ; Actas III Encontro: De quen é a palabra: arquivos sonoros e propiedade intelectual.

D.L. VG-1308-2004 — ISBN 84-95415-90-9

I. Arquivos audiovisuais-Congresos e asembleas. I. Pujales, Cristina, coord.  
III. Consello da Cultura Galega. Arquivo Sonoro de Galicia.

Coordinación I Encontro: Antón Santamarina, Xosé Manuel González  
Reboredo e Afonso Vázquez-Monxardín Fernández

Coordinación II Encontro: Cristina Pujales Prats

Coordinación III Encontro: Rodrigo Romaní Blanco

Coordinación edición: Cristina Pujales Prats

Revisión lingüística: Begoña Tajés Marcote e Cristina Pujales Prats

© CONSELLO DA CULTURA GALEGA

Pazo de Raxoi, 2º andar

Praza do Obradoiro, s/n

15705 Santiago de Compostela

Tel. 981 957202 Fax 981 957205

correo@consellodacultura.org

Proxecto gráfico,

deseño de cubertas e ilustración

MANUEL JANEIRO

ISBN 84-95415-90-9

Depósito legal VG-1308-2004

Realización:

Obradoiro Gráfico Edicións do Cumio

cumio@cumio.com

ACTAS  
I, II E III ENCONTROS  
*O SON DA MEMORIA*



CONSELLO  
DA CULTURA  
GALEGA

**ARQUIVO SONORO DE GALICIA**

## ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	9
I ENCONTRO O SON DA MEMORIA O PATRIMONIO ORAL E A MÚSICA POPULAR.....	
Introducción .....	13
<i>Xosé Ramón Mariño Ferro</i> Interpretación dos textos orais .....	15
<i>Francisco Fernández Rei</i> O Arquivo do Galego Oral do Instituto da Lingua Galega.....	63
<i>Raúl Soutelo Vázquez</i> Os documentos orais na historiografía social sobre a Galicia do século XX.....	81
<i>Pilar Cagiao Vila e Xurxo Pantaleón Cadilla</i> O fondo de fontes orais para a historia de Galicia (HISTORGA).....	129
<i>Manuel P. Rúa</i> Ciencia, vida, memoria oral.....	139
<i>Mercedes Peón</i> Introducción conceptual ó noso folclore e baile tradicional	151
<i>Xosé Luís Rivas Cruz, Mini</i> O traballo de campo.....	159
<i>Baldomero Iglesias Dobarrío, Mero</i> O traballo de campo.....	165

<i>Luís Costa</i>	
Algunhas cuestións de teoría e de método verbo da investigación da música de tradición oral en Galicia .....	169
<i>Julio Fernández Senra</i>	
Organización de materiais e consellos técnicos.....	211
<i>Xavier Groba González</i>	
Organización de materiais e consellos técnicos.....	215
<i>Afonso Vázquez-Monxardín Fernández</i>	
Os materiais do programa Arquivo Sonoro de Galicia .....	227
II ENCONTRO O SON DA MEMORIA	
METODOLOXÍAS DE ARQUIVO .....	251
Introducción .....	253
<i>Afonso Vázquez-Monxardín Fernández</i>	
Estado actual dos fondos sonoros en Galicia .....	255
<i>Xosé María Fernández Pazos</i>	
O arquivo sonoro da Radio Galega.....	273
<i>Rubén Rivas Vidal</i>	
O arquivo de TVE en Galicia.....	283
<i>Isabel Díaz-Aguado Lorenzo</i>	
El Archivo Sonoro de RNE.....	315
<i>Carlos López Sánchez</i>	
Algunas notas sobre los derechos de autor en la normativa de propiedad intelectual.....	339
<i>Margarida Estanyol</i>	
La Fonoteca de la Biblioteca de Catalunya .....	353

*Beatriz de Miguel Albarracín*  
Centro de Documentación Musical de Andalucía ..... 375

*Nieves Iglesias Martínez*  
Las grabaciones sonoras en la Biblioteca Nacional de Madrid 387

*María del Pilar Gallego Cuadrado*  
Una fonoteca ideal: pautas para su desarrollo..... 399

III ENCONTRO O SON DA MEMORIA  
DE QUEN É A PALABRA. ARQUIVOS SONOROS  
E PROPIEDAD INTELECTUAL..... 407

Introducción ..... 409

*Marta Beca*  
Introducción general a los derechos de autor ..... 411

*Xosé Manuel Blanco*  
Dereitos de autor e novas tecnoloxías..... 443

*David Bravo Bueno, José Neri, Xosé Manuel Blanco*  
Mesa redonda: Los derechos de autor e Internet ..... 457

*Ángeles Afuera*  
El Departamento de Documentación de la SER..... 497

*Margarida Estanyol*  
Propiedad intelectual y usuarios: la experiencia  
de la Fonoteca de la Biblioteca de Catalunya..... 511

*Mateo Maciá*  
Estado, palabra y escritura ..... 523

## LIMIAR

As actas que aquí se ofrecen son o resultado dos *Encontros O Son da Memoria* nas súas tres primeiras edicións. Todas elas teñen un denominador común: a atención ao patrimonio sonoro galego. Dende o Consello da Cultura Galega, o Arquivo Sonoro de Galicia, organizador destas xuntanzas, impulsa a reflexión, a conservación e a investigación do patrimonio oral en Galicia. Por diversas razóns de índole sociopolítica, unha parte considerable da nosa produción cultural nesta área de expresión social ficou esquecida e mesmo menosprezada nos mellores casos. E estamos a referirnos non só ao discurso musical popular, senón tamén á palabra como vehículo de transmisión da cultura oral. A creación do Arquivo Sonoro de Galicia ten como fin ineludible revalorizar e reconquistar o papel que este eido do coñecemento ten para a nosa conformación como seres culturais dentro dun contexto específico. Para incidir neste obxectivo, e como un paso fundamental para a preservación do noso patrimonio oral, o Consello da Cultura Galega colabora estreitamente con outras institucións na promoción da candidatura da Tradición Oral Galaico-Portuguesa a Obra Mestra do Patrimonio Inmaterial Intanxible da Humanidade da UNESCO.

En cada un dos *Encontros* temos convidado a especialistas, galegos e foráneos, que nos ofrecen pistas e axudas sobre o camiño que se debe seguir neste extenso, minucioso e inescusable labor de fixación e divulgación dos nosos sons. O Arquivo Sonoro de Galicia, no seo do Consello da Cultura Galega, asume este desafío, modesta pero inequivocamente, e convida dende aquí os estudosos para que se impulse este traballo dun xeito colectivo.

Resta dedicarlles, en cativa pero merecida homenaxe, esta edición a todas as persoas que co seu quefacer cotián manteñen vivo o patrimonio oral e musical galego.

*Ramón Castromil Ventureira*  
Vicepresidente  
Director do Arquivo Sonoro de Galicia

I ENCONTRO  
O SON DA MEMORIA  
*O patrimonio oral e a música popular*

Santiago de Compostela, 5 e 6 de marzo de 1999

Coordinación: Antón Santamarina, X.M. González Reboredo e  
Afonso Vázquez-Monxardín Fernández



## INTRODUCCIÓN

O programa Arquivo Sonoro de Galicia xorde no seo do Consello da Cultura Galega para impulsa-la reflexión sobre o noso patrimonio sonoro e para ir camiñando cara á Fonoteca de Conservación que precisa Galicia, a través da promoción de traballos de investigación, conservación e difusión daquel. Neste sentido, unha das nosas preocupacións diríxese ó establecemento de liñas de intercambio de experiencias e iniciativas entre tódalas persoas que estean traballando por libre ou ben integradas nalgún colectivo de pescuda folclórica, histórica ou antropolóxica, e que centren no traballo de campo o obxectivo da súa investigación. Tratamos de contribuír con esta xuntanza a mellora-la formación e o diálogo entre tódalas xentes que traballan pola conservación e recuperación da nosa memoria oral e sonora.

## INTERPRETACIÓN DOS TEXTOS ORAIS

*Xosé Ramón Mariño Ferro*

Universidade de Santiago de Compostela

Por suposto, son múltiples os posibles enfoques desde os que se poden interpretar os textos orais. E desde logo non é o mesmo afrontarse a cantigas que a romances ou contos, por exemplo. Nós limitarémonos a interpretar desde a antropoloxía tres contos dos chamados maravillosos.

Lamentablemente, non abundan os traballos de interpretación dos contos maravillosos. Nos seus inicios, no século XIX e principios do XX, a antropoloxía interesouse polos contos e lendas, pero logo esqueceunos case por completo. É máis, a maioría dos antropólogos consideran “folclóricos” –en sentido pexorativo, claro– os estudos sobre literatura oral.

Dos numerosísimos traballos de interpretación dos contos maravillosos levados a cabo polos teóricos do XIX e primeiros do XX queda pouco mineral e moita ganga. Coma noutras moitas obras da época, prima a conxectura evolucionista ou historicista. Italo Calvino, no seu libro *Cuentos populares italianos*, fai un breve e acertado resumo deses intentos frustrados. Os irmáns Grimm –que pensaban que os contos maravillosos eran exclusivos de Alemaña– léronos como fragmentos dunha antiga relixión xermánica. Para os “hinduístas” eran alegorías dos primeiros arios. E moitos antropólogos creron atopar neles supervivencias de ritos iniciáticos da época tribal.

Neste último grupo podemos incluír a Vladimir Prop. O seu libro titulado *Morfología del cuento* supuxo, como todo o mundo sabe, unha magnífica achega para entender ese aspecto: a morfoloxía do conto. Sen embargo, o seu intento de interpretación, *Las raíces históricas del cuento*, peca de todos os defectos dos evolucionistas e historicistas. Para el os contos son a transformación de concepcións, de crenzas e ritos –especialmente de ritos iniciáticos–

xurdidos nos tempos das hordas primixenias, da primeira agricultura e dos primeiros estados organizados.

A estas alturas, sabemos que recorrer ás “supervivencias” é completamente inaceptable, pero si é certo que os contos marabillosos teñen algo en común cos ritos iniciáticos: a preparación dos nenos e adolescentes para a vida adulta. É este un aspecto que salientou con acerto o psicanalista Bruno Bettelheim no seu coñecido libro *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, sen dúbida unha das contribucións máis sólidas para entendermos o mundo marabilloso da literatura oral.

Como consecuencia de considerar os contos “supervivencias” de relixións e ritos do pasado, conservados polo pobo gracias a unha misteriosa rutina, sen saber o que significan, os colectores nunca se preocuparon por recoller tamén a interpretación que os propios interesados lles dan. Un fallo tremendo que dificilmente se poderá emendar.

Na miña interpretación dos contos destacaríaa tres aspectos fundamentais:

- O conto debe ser interpretado no contexto da sociedade que o narra; neste caso, a sociedade campesiña europea, coas súas formas de produción, tipo de propiedade, normas de herdanza, regras matrimoniais, ideais amorosos, etc.
- Resulta imprescindible a interpretación simbólica, pois os contos conteñen numerosos símbolos; eses símbolos deben aclararse aproveitando outras creacións literarias da mesma sociedade –cantigas, romances, etc.
- Os contos, coma calquera outro aspecto da chamada cultura popular, deben ser estudados no ámbito xeral da cultura europea. Os contos marabillosos non son un xénero literario illado e impermeable. Sería un erro grave non rastrexar as súas conexións coa literatura culta, de autor. Numerosos motivos atopámoslos na lírica medieval, na literatura cabaleiresca, etc. Iso sen contar os que xa aparecen na Biblia ou nos autores clásicos. Esquecer o enriquece-

mento mutuo entre o popular e o culto só serve para inventar unha cultura popular artificialmente allea ó contexto global.

Vou comentar tres contos galegos; dos dous primeiros, *Brancaflor* e *A árbore das tres torondas*, existen múltiples versións noutras linguas; *A doncela cervá*, en cambio, é un conto que, aínda que utiliza elementos simbólicos moi comúns en toda Europa, desenvolve unha historia da que non coñezo variantes europeas<sup>1</sup>.

### BRANCAFLOR

Brancaflor é a protagonista dun conto europeo do que existen versións, entre outras linguas, en alemán, en español, en portugués e en galego. Como base utilizaremos a versión vianesa recollida por Laureano Prieto:

Juanito era un mozo que, por interquincias da vida, un día xogoulle a ialma ao Demo pra que o sacase dos seus apuros; e, pasado un tempo, tuvo que ir a entregarlla ao Inferno. Marchou cara alá e no camiño alcontrouse cun vello; puxéronse de parola e contoulle pra onde iba. O vello díxolle:

–Mira; teis que pasar tres ríos: un verde, un blanco i on encarnado. Neste último hanse de estar bañando as tres fillas do Demo; unha delas é santa e chámase Brancaflor.

E deulle as señas pra que a conocese, decíndolle que lle escondese a roupa e que cuando ela a fose a buscar que lle contase o que pasaba, que ela lle iba de decir todo o que iba facer pra librarse de lle entregar a ialma ao Demo.

O Juanito fixo tódalas cousas coma aquel vello lle dixera. Falou cúa Blancaflor, y ela díxolle coma iba de facer, decíndolle.

–Meu pai hache de mandar facer mutas cousas mui malas de facer; pero tu non te apures; cuando che mande facer algo, veis onda min que eu te sacarei do apuro.

1. Neste traballo simplemente agrupo análises interpretativas xa feitas por separado en publicacións anteriores.

Marchou o Juanito de cara o Inferno e cuando o Demo o viu ir, díxolle.

–Ola, Juanito. Fuche home de palabra; así me gusta a min a xente. Boeno, pois agora teis que ir onha devesa, cortar os álbores, rozar o monte, cavar a terra, atoleirala, sementala, segar o pan, mallalo e mañá trerme un bolo de pan.

O Juanito asustouse todo e marchou onde a Blancaflor a contarlle o que lle mandara facer o Demo.

–Non te apures –díxolle a Blancaflor–, que eu che farei todo o que meu pai che mandou e mañá haslle de levar o bolo pra a hora que el che dixo. Cuando llo días, hache de perguntar quen te insinou; tu respóndelle: “Sei eso e muito máis, i aquí estou pra todo o que osté me queira mandar”.

Pra o outro día foi o Juanito a levarlle o bolo ao Demo, que quedou admirado de que llo levase, e que lle perguntou.

–¿Quen te ensinou?

“Sei eso e muito máis, i aquí estou pra todo o que osté me queira mandar”.

–Boeno, home, boeno. Pois agora vas ir debaixo da ponte a buscar o anillo que lle caíu a miña abuela o día da voda, hai trescentos anos; e mañá por estas horas teismo que traer.

Foi onde Blancaflor, que lle perguntou:

–¿Que che mandou facer meu pai?

El, todo asustado, contoulle o que lle dixera o Demo, pois pensaba que non había naide que fora capaz de achar o anillo e levarllo á hora que el dixera. Pero a Blancaflor botouse a rir e díxolle:

–Non te apures, home, non te apures, que todo ten arreglo. Teis que traer unha redoma e teisme que picar ben picadiña e meterme dentro dela, tendo muito coidado de que non se perda ningunha talladiña nin unha pingada de sangue; despois bóta-la redoma ao ríu e ten muto cuidado de non te durmir; se te dormes, nonos han de salir ben as cousas.

–Eu non te tiro ao ríu picada, coma tu me mandas, porque eres mui boa pra min e non te quero perder.

–Tu fai o que che mando e non teñas medo, que a min non me ha de pasar nada. Xa verás.

Fixeron as cousas coma xa dixemos, i o Juanito quedouse na borda do ríu. De vez en cuando viña ela á borda do ríu e decíalle:

–¿Dormes ou velas?

–Velo.

Volví a marchar a buscar o anillo, e de vez en cuando viña á borda pra ver se Juanito velaba. Unha das veces que veu xa tuvo que preguntarlle dúas veces se durmía ou velaba; inda lle respondeu pero xa pouco lle faltaba pra estar durmido de feito.

Por fin unha vez salíu a Blancaflor co anillo e díxolle ao Juanito.

–Non te durmas; teis que estar sempre velando. Ahora vou buscar outro anillo pra min, que inda ten máis poder que ese.

Ao cabo de algún tempo salíu Blancaflor co outro anillo e marcharon pra casa.

Cuando Juanito lle levou o anillo ao Demo, preguntoulle:

–¿Quen che ensinou?

–Sei eso e muito máis, i aquí estou pra todo o que osté me queira mandar.

–Boeno, home, boeno; mui ben por todo. Ahora vais ir ao curral i amansar os tres cabalos que alí hai.

El foille a decir a Blancaflor o que lle mandara o Demo, y ela contestoulle:

–O cabalo máis grande é meu pai; a albarda é miña mai; os estribos, miñas irmás; i o freno hei de ser eu. Montas nel e non te ocupes do freno que xa eu me encargarei de que o cabalo non se mova; eu pegarei de el; tu dalle espuela e mais espuela hasta que caia coma morto.

Así o fixo. Os dous cabalos máis pequenos fóronlle mui bois de amansar, pero o grande deulle muto traballo, porque, auque o freno era Blancaflor e pegaba de el que nin se movía, levantábase muto de atrás, i a mesma albarda movíase pra todos os lados pra ver se o tiraba, pero el apertoulle ben as pernas e calcoulle as espuelas todo o que pudo, de maneira que o domou hasta deixalo por morto.

O Demo i a Dema xa desconfiaban que era Blancaflor a que lle axudaba ao Juanito i o ensinaba en todo o que tiña que facer, i acabaron de telo por certo cuando amansou os cabalos; de modo que pra quitarlle que lle axudara, o Demo chamou por el e díxolle:

Boeno, Juanito, boeno. Estou mui contento de ti porque me fas mui ben todo canto che mando e quero que te cases cunha das miñas fillas; pero as de escoller entre as tres a que che toque en suerte.

O Juanito marchou onde a Blancaflor a contarlle o do casamento, i ela díxolle:

–Meu pai vainos vestir as tres da mesma maneira e do mesmo color i hanos de tapar a cara pra que tu non me conezas a min, pois xa desconfían de nós; pero mira, eu heime de por no medio das miñas irmás, agora que se el me mandara por noutro síteo, tu pódeme conecer polo cachiño de dedo que me falta, o que tu me perdiche cuando me picache e me metiche na redoma, pois auque me fagan pór guantes tu non teis máis ca ir apalpando os dedos de todas pra saber cual son eu das tres.

–As cousas pasaron tal coma dixera a Blancaflor, e cueso escolleu nela e casaronse.

Despois díxolle o Demo á Dema:

–Eu ben che decía que era a Blancaflor a que insinaba a Juanito. Ímolos deixar deitar i así que estean ben durmidos matámoslos aos dous.

Pero a Blancaflor sabía todo porque llo decía aquel anillo que sacou do riu pra ela e cueso díxolle ao Juanito:

–Esta noite meus pais tein trazado de nos matar. Has de traer dous pelexos de viño pra metelos na cama, pra que cuando veñan a matarnos pensen que os pelexos son os nosos corpos. Despois vas ao curral e colles o cabalo do pensamento, que imos de escapar nel pra a túa terra.

O Juanito puxo os pelexos na cama e marchou a busca-lo cabalo do pensamento, pero atívocouse e colleu o do vento. Montaron nel e botaron a escapar. O Demo e a Dema, cuando creeron que eles xa estaban durmidos, foron alá y acutelaron os pelexos, e cuando salía o viño decíalle a Dema ao Demo:

–¡Que ben lle acertamos! Mira como corre o sangue.

Marcháronse e de alá on pouco volveron a ver se acabaran de morrer, e déronse conta de que eles escaparan. Entonces dixo a Dema:

–¡Tu veis como era a Blancaflor a que o insinaba! O malo é que iban escapar no cabalo de pensamento. ¡Vai alá a mirar! Se fuxiron no cabalo do pensamento, xa non temos que lle facer; se escaparon noutro, montas nese e vas detrás de eles, que inda os has de atrapar.

Foi o Demo ao curral e, como viu que quedara o cabalo do pensamento, montou nel e marchou detrás de eles. Pero a Blancaflor ló soupo polo anillo que seu pai iba detrás de eles e díxolle ao Juanito:

–¡Ai de nós, que somos perdidos! Tu marrácheste de cabalo e colliche o do vento en vez de coller o do pensamento e xa ven aí meu pai detrás de nós. Anillo, pídoche que formes eiquí un jardín; eu son a horta; o cabalo, o pozo; e tú, o jardinero.

Inda non acabaran de cambearse nas figuras que dixera Blancaflor cuando apareceu alí o Demo montado no cabalo do pensamento que ao ver o jardinero foi onde el e preguntoulle:

–Oiga, buen jardinero; ¿osté non viu pasar por eiquí un home i onha muller montados nun cabalo?

–Teño boas cereixas, teño bon repolo, teño boas peras, teño...

–¡Boh! ¡Boh! ¡Boh! Eu pergúntolle a osté se viu pasar un home i onha muller de acabalo de un cabalo –respondeu o Demo.

Pero o jardinero fixo coma que non o entendía e volveulle a ofrecer as cousas que tiña no jardín, e coeso o Demo aborreceuse e deu volta pra o Inferno. Cuando a Dema soupo o que lle pasara, díxolle:

–¡Ah, burrancán, burrancán! Éranche eles que se puxeron de esas figuras. Volve alá correndo.

En cuanto o Demo salíu de onde a Dema, xa a Blancaflor sabía que iba outra vez detrás deles e cuesto díxolle ao Juanito:

–¡Ai, meu home querido, que estamos perdidos! Aí volve meu pai detrás de nós, i agora non sei se se me deixará enganar de segundas. Anillo, pídoche que eiquí mesmo formes de min unha capilla, do cabalo o cura, e de Juanito o sacristán.

Cuando o Demo chegou alí, estaba o Juanito tocando á misa. Tamén lle preguntou, coma da outra vez, se vira un home i ónha muller de acabalo de un cabalo; pero el respondeulle:

–Estou tocando á misa e ló vai a empezar; e non houbo quen o sacara de aquilo.

O Demo aborreceuse e deu volta pra o Inferno. A Dema rifou cuel, chamoulle burro mutas veces e despois dixo:

–Ahora vou eu a buscalos e xa verás como non veño sin eles.

Cuando a Blancaflor soupo que iba a súa mai detrás de eles, deuse por perdida e díxolle ao home:

–Ahora non temos rescate. Vén miña mai detrás de nós i ela non se deixa enganar coma meu pai. Anillo querido, pídoche que formes eiquí unha devesa con tantos silveiros que non haxa quen podia pasar e que escureza tanto que non se vexa un burro aos dous pasos.



De modo que cuando a Dema chegou alí non foi capaz de pasar e tuvo que volverse pra o Inferno sin eles. Ao chegar perguntoulle o Demo.

–¿Non os viche?

–¡Cala! Cuesa Blancaflor non hai quen poida. De por forza ten que ter o anillo da miña bisabuela, i o que ten ese anillo fai todo o que lle dá a gana, de modo que hai que esquecerse de eles.

O Juanito i a Blancaflor foron andando hasta que chegaron á entrada do pueblo do Juanito. Alí díxolle el que o esperase, que iba a buscar un coche pra que entrase montada no pueblo.

–¡Ca! Non te deixo ir –dixo a Blancaflor–. Non me deixes sola, porque se te marchas sin min e te abraza cualquera, esqueceste de min pra sempre.

–¡Eu esquecerme de ti! Eso non o digas nin en groma; pois eu de ti non me esquecerei mentres viva.

Non houbo maneira de convencelo e marchou solo, quedando ela alí aguardando por el. O primeiro que fixo ao entrar ao pueblo foi decir que naide o abrazase, pero unha vella que chegou despois foi por detrás e deulle un abrazo. E pasou o que Blancaflor dixera; esqueceuse de ela de tal maneira que nin lle sabía o nome nin se acordaba de que estaba casado cuela.

A Blancaflor ao verse soa, pediulle ao anillo que lle formase alí unha finca cun palacio e viviu nel.

Logo se emprincipiou a falar daquel palacio e da moza que vivía nel porque era a mellor moza que había en todo o arredor, e todos a iban a enamorar. Dous amigos do Juanito faláron cuel e dixeron que iban ir un cada noite a enamoralas.

Foi un e púxolle mui boa cara, e despois deulle tal xeito ás cousas que mesmo parecía que se iban a deitar xuntos; tanto que ela empezou a espirse a vista de el; pero de pronto díxolle:

–¡Ai! ¡Olvidouseme unha cousa!

–¿Qui é? –respondeu el.

–Bazar a bacecilla.

–Pois déitate que eu o farei.

E pasou toda a noite bazando bacecillas. El a bazar a bacenilla i a bacenila sempre cheia, cuando seu deus pola conta era día. Entonces deuse conta de que a moza se estivera burlando de el e mar-

chouse. Aos outros foille decindo que lle fora mui ben cuela e que fixera o que quixera. De modo que pra a outra noite tocoulle de ir pra onde ela ao outro mozo, que, claro, como o que fora lle contara aquelas cousas, iba o home mui aceirudo, pero tamén lle saliu a Pascoa a viernes. Blancaflor fixo unha cena moi boa, riron muto e tamén lle fixo ver que se iban deitar xuntos; agora que cuando ela empicipiou a espirse, díxolle:

–¡Esquecéuseme unha cousa!

–¿E ló que? –perguntoulle o mozo.

–Que me quedou a ventana sin cerrar.

–Pois cérroa eu ascape.

I estuvo cerrando na ventana toda a noite, pois non a daba cerrada. De maneira que cuando chegou o día inda estaba cerrando na ventana. Ao ver que era día deulle vergonza i escapou; e tamén lle foi decindo aos outros que o pasara mui ben.

Aquela noite tocoulle ao Juanito de ir pra onde a moza e cueso chegou alá, e nin por mentes se lle pasou que aquela era a súa muller, tan esquecido estaba de ela. Cenaron e fíxolle coma aos outros; túvoo toda a noite dándolle cuerda á guitarra, i al avío.

De alí a algún tempo enamorouse Juanito de outra moza e tra tou de se casar cuela. Tiñan todo arreglado, pero cuando estaban na porta da igrexa, apareceu alí a Blancaflor e pediu licencia pra falar.

–Fale osté –díxolle o cura.

–Pois mire osté: se se perdera a chave da igrexa e se mercase outra pechadura, i antes de pola aparecese a chave que estaba perdida ¿cal se usaría?

–Sendo así non se andaría pondo pechadura nova, usaríase a vella: a primeira é a que ten dereito.

–Mui ben. Entonces eu teño máis dereito a casarme cuese home ca ten esa outraz moza, dito sea con todo o respecto, porque eu fun o pirmeiro amor que el tuvo.

A xente púxose a mirar unha cara a outra esperando a ver que decía o Juanito. Pero o Juanito non se acordaba da Blancaflor pra nada, e cueso dixo que con quen se quería casar era cua moza que levaba ao seu lado, que el non conocía a Blancaflor pra nada. Pero ela empezoulle a decir:

–Non te acordas, Juanito, de esto, de esto de aquilo...

O Juanito ao principio desdecíase, pero pouco a pouco foise acordando de todo i ó último dixo:

–Pois perdonen todos, e sobre todo a que iba ser miña muller. É certo todo cuanto a Blancaflor dice, i eu non me podio casar outra vez porque xa estou casado. E cueso marchou cuela, i acabouse o conto.

Este conto, so os prodixios e transformacións máxicas, mostra como son as relacións entre mozos e mozas, entre o marido e a muller, entre o marido e os seus sogros, sinalando algúns dos problemas máis serios que presentan e apuntando as solucións ideais que os eviten.

Veremos as distintas variantes dos personaxes e das accións, e intentaremos descubrir a mensaxe do conto sobre as relacións amorosas e de parentesco. Por suposto, o conto pode ter, e de certo ten, outras lecturas posibles, sobre outros aspectos, que haberá que sumarlle á que propoñemos.

#### O ESPOSO

As distintas versións resolven de maneira un pouco diferente como o mozo protagonista entra en relación con Brancaflor e a súa familia. Na versión de Folgoso de Ribeira o mozo é un curioso que mira no xardín do rei, ve as princesas bañándose e namórase de Brancaflor. Na versión portuguesa recollida por Pedroso é un príncipe forzado a disfrazarse de mendigo para poder visitar a Brancaflor na súa casa. Na recollida por Coelho é o criado dun rei que lle gaña ás cartas a coroa real ó seu amo e que pouco despois lle rouban unhas pombas.

Outras versións preséntannos un mozo dominado por certos vicios. Na versión vianesa, como vimos, o mozo, enviado coa baralla, xoga a súa alma co demo para que o saque dos apuros en que está metido. Na versión de Cambre, o mozo, balei-gán e xogador, véndelle a alma a un meigo. Na versión do Cebreiro, o esposo, despois de perder a súa riqueza no xogo, reci-

be dun encanto unhas moedas coas que recuperar o diñeiro perdido, a cambio de visitar o Castelo do Loro. Na versión de Velle, o protagonista é un xogador que recibe unha baralla coa que gañar sempre, a cambio de ir ó castelo de Irás e non Volverás. Na de Calvos de Randín, o mozo, por unha baralla similar, vén-delle a súa alma ó demo e comprométese a visitalo no inferno ó cabo de cinco anos. A versión portuguesa recollida por Braga protagonízaa o fillo dun rei que quere saír polo mundo; o pai dálle un saco de cartos, que el perde axiña xogando co rei doutras terras; sen diñeiro, aposta quedar tres anos preso na casa do outro rei, e tamén perde.

Nestes casos temos, pois, un mozo totalmente dominado polo vicio do xogo ata o punto de vender a súa alma ou empeñar a súa liberdade. Na versión galega do Bierzo, o mozo está atrapado por outro vicio: a luxuria; en lugar de cumprir coas súas obrigas, deixa embarazadas as tres fillas do demo.

Así pois, o protagonista masculino é un simple mozo, ou un mozo máis ou menos vicioso. Representa o rapaz ou mozo que, aínda non integrado na vida dos adultos, non pensa máis que en divertirse. Ó escoitar o conto, os nenos e rapaces aprenden que seren un pouco despreocupados na mocidade non lles impedirá ser uns adultos responsables, sempre e cando no momento oportuno se sometan ás obrigas que a maioría de idade impón. Moitos protagonistas de contos son mozos preguiceiros ou con outros defectos (superables).

#### A ESPOSA

Brancaflor sempre aparece acompañada das súas irmás. Xa vimos que na versión vianesa ela é santa. Outras versións opoñen de maneira máis tallante a súa bondade fronte á maldade das irmás. A versión de Cambre di que Brancaflor é cristiá e as irmás mouras; a versión portuguesa recollida por Oliveira di que ela é santa e as irmás demos transformados en negras pombas.

A súa bondade é expresada de forma simbólica na versión portuguesa recollida por Coelho e na de Calvos de Randín. Nelas, por oposición ás negras pombas, aparece como unha pomba branca.

Brancaflor representa a moza ideal, a esposa. A pomba é un símbolo axeitado para ela pois na cultura tradicional europea este animal representa a amada, porque durante o cortexo o macho e a femia arrólanse e danse “bicos”. O símbolo está presente xa no *Cantar dos cantares* e en Plauto, e perdura no cancionero popular, tanto no portugués como no galego<sup>2</sup>.

Na maioría das versións, ben en forma humana ou como pomba, Brancaflor aparece bañándose. Unha moza bañándose, como unha moza peiteándose, ou sexa, poñéndose fermosa, é unha moza que pretende. A Brancaflor bañándose representa a moza casadeira, a moza seductora. A imaxe xa aparece na Biblia: David, Susana e os anciáns; e tamén se repite nos romances e na lírica medieval.

A pomba ten, neste sentido, unha vantaxe sobre outros posibles símbolos da amada: a pomba mostra, como xa sinalaron Aristóteles e Eliano, unha grande afección polo baño<sup>3</sup>. Un excelente símbolo, pois, para a moza casadeira en actitude de espertar o amor dos mozos.

As irmás de Brancaflor son as cuñadas. Son negras, malas e demos por dúas razóns. Por un lado, inténtase ensinarlles ós rapaces que deben elixir boas compañeiras; e tamén se lles ensina ás rapazas que sendo boas terán máis posibilidades de seren elixidas. Por outro lado, a consideración que merecen no conto as irmás de Brancaflor é un reflexo da consideración que na realidade social merecen as cuñadas. Por suposto, o enfrontamento entre un home e as súas cuñadas non é un simple tópico; a futura repartición da herdanza sitúaos, de certo, en bandos opostos.

2. Ct 6, 9; 5, 2; 2, 14; Plauto: *Cásina*, 139; Coutinho, 104; Rico Vereá, 24, 52, etc.

3. Alvarado V, 263; Aristóteles: *Historia de los animales IX*, 51; Eliano: *Historia de los animales III*, 42.

## O SOGRO

O pai da esposa é un rei ou o demo. É un rei na versión de Folgoso de Ribeira. Na versión portuguesa recollida por Braga é un rei que lle gaña no xogo ó esposo, obrigando a este a quedar tres anos preso na súa casa. Na recollida por Coelho é un rei xogador que perde a súa coroa co criado, a quen lla rouban unhas pombas; entón o rei prométtelle a man de Brancaflor se consegue recuperala.

Nas versións vianesa e berciana, o pai de Brancaflor é o demo; na do Cebreiro, un encanto; na de Cambre, un meigo que lle gaña a alma no xogo ó esposo. Na versión portuguesa recollida por Oliveira, o sogro tamén é o demo e tamén gaña a alma do esposo, pero non no xogo, senón por ofrecemento do pai do esposo a cambio de recibir axuda para recuperar uns bois. (En realidade ofreceulle o primeiro ser vivo que lle saíse ó encontro, esperando que lle saíse a cadela como tiña por costume, pero ese día saíulle o fillo).

O pai da esposa é, loxicamente, o sogro do mozo. O sogro, con respecto ó xenro, está sempre nunha posición de poder. Encaixa ben, polo tanto, que estea representado por un rei. Pero, ademais, a relación do esposo co futuro sogro dista de ser positiva. O sogro non é un pai agarimoso; é un ser alleo ó que se lle vai quitar unha filla e que, en principio, verá ó xenro como unha ameaza. Nese sentido o seu poder é, dalgún xeito, maléfico e pode ser personalizado na figura do demo. O demo, ademais, serve para ilustrar –noutra lectura do conto– o castigo ou nefasto destino que lle espera ó mozo xogador se non cambia de vida no momento do matrimonio.

## A SOGRA

Na maioría das versións o esposo perde ás cartas co seu futuro sogro. Tamén será este o que lle impoña as probas para poder librarse do inferno ou da cadea e así conseguir casar con Brancaflor. Só na versión recollida por Pedroso ese papel negativo encárnao a nai da esposa, neste caso unha bruxa contraria a que a súa filla case co príncipe do que está namorada. Pero, curiosamente, aínda que

na maioría das versións é o sogro o inimigo declarado do esposo, sempre hai por detrás unha sogra que se encarga de encirralo contra a parella. É máis, cando foxe da casa paterna co seu esposo, Brancaflor –en moitas das versións– asegura que enganar o seu pai resulta relativamente fácil, pero teme o poder da súa nai. Nunha lectura relixiosa pode resultar estraño que exista unha dema casada co demo e aínda máis estraño que a dema sexa a máis temible. Pero no plano social non sorprende en absoluto: a relación coas sogras, como recollen os tópicos, é especialmente tensa.

#### O AXUDANTE

No camiño que o leva á casa do futuro sogro, o esposo atopa, en varias versións, un vello ou unha vella que lle dá oportunos consellos. Na versión vianesa o vello indícalle cal das rapazas debe elixir. Nas versións de Calvos de Randín e na recollida por Oliveira é unha velliña; na de Cambre e na recollida por Braga unha velliña que pide esmola. Na recollida por Coelho a velliña, a nai da chuva, pono no camiño do vento e do sol e así logrará atopar as pombas que lle roubaron a coroa. Na versión de Velle ese papel de guía e conselleiro desempeñao unha ave á que ten que manter con carne, incluso con carne das súas nádegas. Na versión do Cebreiro quen o leva sobre os mares e o aconsella é a Bruta, que debe ser alimentada con sangue de animais e, cando ese se acaba, co do protagonista.

Tanto o vello como a vella –sabios gracias ós moitos anos vividos– representan a tradición, os costumes admitidos socialmente. É a tradición a que aconsella ó mozo no momento en que o camiño da súa vida chega ó matrimonio, que tipo de esposa escoller: a boa rapaza, a santa, a branca e pura. É bastante común nos contos que o axudante ou doador sexa un vello/a, tamén Deus ou un antepasado morto.

Hai, ademais, outra lectura de carácter moral: o rapaz protagonista, como adoita suceder entre os mozos, cae en certos vicios,

pero ten bo corazón. Na versión de Cambre dálle á vella mendiga o último carolo de pan que lle queda. O conto móstralles ós nenos e rapaces que non deben angustiarse se de pequenos ou de mozos lles gusta máis xogar que as responsabilidades de adulto; se teñen bo ser, acabarán cumprindo como adultos.

#### O CAMIÑO

Os protagonistas póñense en camiño, que é a vida; a mesma imaxe que serve de base á peregrinación. É, pois, unha imaxe que xa existe no contexto cultural.

#### AS PROBAS (DO SOGRO)

O esposo chega á casa ou ó país do sogro, pero el non desexa quedar alí. Na sociedade tradicional europea, a residencia matrimonial é maioritariamente patrilocal. O esposo, logo de conseguir a Brancaflor, volverá á súa terra. Pero, para entregarlle a súa filla, o sogro impoñerlle unhas probas. Os sogros sempre desconfían de se o pretendente da filla será capaz de mantela. Iso, na sociedade tradicional, equivale a probar se o pretendente é un bo labrego. De aí que lle ordene dous dos traballos fundamentais do campo: o do trigo e o do viño. Nas versións de Viana, Cambre, Velle, Calvos de Randín, Folgoso de Ribeira, O Bierzo e na recollida por Coelho o esposo debe realizar nun día todo o proceso de produción de pan: limpar a devesa, cortar as árbores, rozar o monte, cavar a terra, facer toleiras, sementar, segar o pan, mallalo, moelo e cocelo; na versión recollida por Braga o pan é unha mestura de cebada, trigo e millo.

A outra proba de suficiencia labrega consiste en, no transcurso dun día, plantar unha viña, podala, atala, xofrala, vendimar, pisar a uva e ofrecerlle ó sogro un vaso de viño novo. Esa proba aparece nas versións de Cambre, Velle, Calvos de Randín, O Cebreiro, O Bierzo e nas recollidas por Oliveira e Pedroso.

Parece claro que se trata de probar se o pretendente logra cultivar con éxito o gran e a vide, que fornecen os alimentos fun-



damentais do labrego. Así dise que “con pan e viño ándase o camiño”, e precisamente por seren os alimentos fundamentais do corpo pasaron a simbolizar os alimentos fundamentais da alma.

Sen dúbida, o conto encerra unha mensaxe educativa: o neno aprende que para casar, para ser adulto, ten que traballar esforzadamente, ten que ser un labrego cabal capaz de manter a familia. Claro que a un neno pódeo asustar tanta responsabilidade. Un neno dificilmente se ve capacitado para cargar coas obrigas dun adulto. Pero nos contos non se permite que o neno se asuste ante as futuras responsabilidades. Aí está o poder máxico para resolver o problema. Encaixa ben coa realidade social que o marido reciba a axuda máxica da propia esposa<sup>4</sup>, pois as labregas europeas cooperan de maneira decisiva nos labores do campo.

Esta proba, que chamamos de “suficiencia labrega”, é o equivalente masculino da proba que en moitos contos se lle pon á moza que pretende casar co príncipe: a de fiar ou tecer<sup>5</sup>, pois fiar e tecer eran dous dos labores máis duros asignados ás mulleres.

Nunha versión sueca do conto das tres fiadoras, a futura sogra ponlle a proba á moza e dille que ten que ser tan traballadora coma ela e fiar moreas de la; a moza asústase ante tanto traballo; aparecen as tres vellas fiadoras e prométenlle axuda a cambio de asistir á voda, e comentan que non asistiron a outra desde a da raíña-sogra, que daquela tampouco sabía fiar.

Ademais destas probas aparecen outras nas que se lle esixe ó protagonista un grande esforzo e que teñen a mesma finalidade educativa. Na versión do Cebreiro o esposo ten que levantar un castelo como o do sogro, é dicir, esíxeselle ó pretendente que posúa casa propia semellante á da familia da futura esposa. Na versión de Velle ten que construír unha torre que

4. Na versión de Folgoso de Ribeira, o traballo, a solicitude de Brancaflor, fano uns ananos chamados *xainines*.

5. Ex. conto sueco “As tres avoiñas”, *El palacio de los cuentos*. Enero. Círculo de Lectores, p. 136-8; o conto británico “Tom Tit Tot”, en Brigs, p. 64.

non se dese visto. Na recollida por Coelho ten que traer grandes pedreiras e acercar o mar ata diante do palacio do sogro; na recollida por Pedroso a nai-bruxa ordénalle que traia unha ola chea de millo miúdo.

Existe outra proba que tamén aparece en case todas as versións: a do anel. O seu significado é ben diferente, pero tamén relacionado co matrimonio. Como vimos na versión de Viana, o sogro mándalle buscar o anel da avoa, que lle caeu o día da voda hai trescentos anos; na versión do Cebreiro tamén se trata do anel da avoa; na versión de Cambre o anel foi do avó, perdido no río hai moitos anos; na de Velle o anel, perdido no mar, pertenceu ó bisavó do avó; na de Calvos o anel foi da tataravoa e está no fondo do mar; na de Folgoso de Ribeira trátase do anel de voda da familia e está no fondo dun lago; na recollida por Braga é o anel da filla máis vella, perdido no mar.

O anel –o mesmo anel da cerimonia matrimonial– representa a relación de parentesco por alianza, como se estableceu nos matrimonios do pasado. Eses moitos anos dos que falan algunhas versións indican a alianza ó longo do tempo. O sogro non entrega a súa filla se non é en matrimonio. Só se o pretendente lle propón –presentando o anel de longa historia– unha alianza duradeira, aceptará entregarlle. Na versión de Cambre e na de Velle o significado matrimonial do anel queda subliñado pois Brancaflor sae das augas co anel posto no dedo como levan as esposas.

Pero o esposo non consegue o anel sen a colaboración da esposa. Máis que colaboración diríamos sacrificio. Para atopar o anel no fondo das augas, Brancaflor ten que ser picada en anacos. Así sucede nas versións de Viana, Cambre, Velle, Calvos de Randín, O Cebreiro, Folgoso de Ribeira e na recollida por Braga.

Representa a entrega da muller. Nese contexto cobra significado o anaquiño perdido –versión de Viana e Cambre– ou a pinga de sangue –Velle e Folgoso de Ribeira–. Entendemos que son alusións á perda da virxindade. Na versión de Cambre o anaquiño de carne cómeo unha troita, que é un animal que nos contos popu-

lares está ligado á fecundidade. Digamos que a alianza, o matrimonio, implica a perda da virxindade.

Despois de atopar o anel, ou sexa, de establecer unha relación de alianza con outra familia, o problema é a relación con ela. O esposo deberá superar unha proba decisiva: amansar o cabalo, que é a encarnación dos seus parentes políticos, o sogro, a sogra e as cuñadas –versión de Viana e versión portuguesa recollida por Oliveira–. Só poderá contar coa colaboración da súa esposa Brancaflor, que nunhas versións é o freo –Viana, versión recollida por Braga– e noutras a sela –versión recollida por Oliveira–. É dicir, a esposa é quen o axuda a vencer o sogro e a familia, pois a sela e o freo son elementos para controlar o cabalo e facilitar a monta. O esposo ten que vencer, coa axuda da esposa, a oposición dos sogros e cuñadas, ten que domalos.

#### CASAR

Superadas as probas, o sogro admíteo como xenro. Nas versións de Viana e Cambre e na recollida por Oliveira, o sogro quere que case cunha das súas fillas elixida ó azar. Na versión de Calvos de Randín son os mozos os que deciden casar e durmir xuntos; e na de Folgoso de Ribeira, cando conseguen os aneis, van casar.

O conto mostra que o feito de establecer unha relación de alianza entre familias non supón prescindir do parecer dos noivos. O matrimonio establece unha relación entre familias pero –dinos o conto– hai que contar co parecer dos esposos. Para establecer unha alianza valería calquera das fillas do sogro, pero o esposo quere unha determinada. O conto deixa ver a importancia da simpatía ou amor entre os noivos como un elemento importante na relación matrimonial. O esposo elixe a moza que considera axeitada para el, a que considera boa. Non deixa esa elección ó chou. Na realidade social os matrimonios concertados polos pais só se dan entre as familias podentes, nas que o xogo de herdanzas cobra unha especial relevancia.

A versión do Cebreiro insiste en que o esposo non debe mostrar ante os futuros sogros un interese especial por unha das fillas en concreto. Sería –cremos– como valorar máis a relación persoal coa moza elixida que a relación de alianza coa familia dela.

A elección de muller entre as fillas do sogro non lle resulta complicada ó esposo a pesar de que teñen a cara tapada. Nas versións de Viana, O Cebreiro e Velle elixe aquela á que lle falta o dedo; na versión recollida por Oliveira elixe a que ten un sinal no dedo causado pola pinga de sangue perdida; ou sexa, elixe aquela coa que mantivo relacións amorosas. É significativo que para a elección as mozas mostren un dedo meténdoo polo buraco dunha pechadura, feito que representa o acto sexual. En cantigas, adiviñas e en varios ritos da medicina popular, a pechadura simboliza o órgano sexual feminino<sup>6</sup>.

Na versión de Calvos de Randín, como a decisión de casar é dos esposos, non hai elección proposta polo sogro para escoller unha das tres fillas.

#### MATALOS

Unha vez que o esposo elixiu a Brancaflor, o sogro decide matalos. Así sucede nas versións de Viana, Cambre, Velle, Calvos de Randín, O Bierzo e na recollida por Oliveira; na recollida por Coelho, o rei, que decide matalos, pon unha espada encima do leito dos esposos; na de Folgoso de Ribeira a decisión de matalos tómanos os sogros por iniciativa da sogra.

En principio, os parentes da muller van ser inimigos, contrarios. E, tendo en conta o costume normalmente admitido, están en contra de que o esposo quede a vivir na casa dos sogros. O mozo non é ben recibido na casa da esposa; debe vivir na súa terra, na súa casa, de acordo coa norma máis estendida, que impón a residencia patrilocal do novo matrimonio. Isto tamén queda plasmado no conto, no que o sogro gaña, ás cartas, un simple servo, non

6. Mariño: *O sexo na poesía popular*, 67.

un membro da familia. E se acepta sometelo a unhas probas é para que poida marchar á súa terra, nunca para quedar. Na versión de Cambre a sogra dille ó seu marido falando do xenro: “O baleigán que metiches nesta casa”.

Na maioría das versións é o sogro o encargado de perseguir a parella cando esta foxe, pero ó final vai a sogra, á que Brancaflor lle ten máis medo que ó seu pai, como se di moi claramente na versión de Velle. É que a relación coas sogras reviste aínda maiores dificultades.

#### TRUCOS PARA FUXIR

Os trucos para fuxir da casa dos sogros baséanse en símbolos moi empregados na tradición occidental. Nas versións de Viana, O Cebreiro e Velle os esposos deixan na cama, no seu sitio, uns pelellos de viño. O sogro que acoitela pelellos lémbra-nos a don Quixote na pousada. Na base está o uso do viño como símbolo do sangue, símbolo xa común na antigüidade clásica, que logo pasou ó cristianismo e que se recolle en múltiples cantigas populares, en ritos curativos e en certas opinións dietéticas.

Outro truco empregado por Brancaflor para que lles dea tempo a fuxir consiste en deixar no seu cuarto cuspe que fala contestando ó sogro. Nese truco, empregado nas versións de Cambre, Velle, Calvos de Randín, O Cebreiro, Folgoso de Ribeira e nas recollidas por Oliveira e Pedroso, o cuspe representa a lingua-órgano, e polo tanto a lingua-fala.

#### TRANSFORMACIÓNS

Moi interesantes desde o punto de vista simbólico son as transformacións que sofren os esposos na fuxida. Nunha delas –nas versións de Viana, Cambre, O Bierzo e na recollida por Oliveira– Brancaflor convértese en horta e o esposo en labrego. A alusión á súa relación matrimonial parece indubidable. Estamos ante unha imaxe tan antiga como a agricultura e que se mantén

moi viva no cancionero popular: o acto sexual fecundador representado polo cultivo da terra (e viceversa). O labrador fai fecunda a terra penetrándoa co arado, do mesmo xeito que o home fai fecunda a muller<sup>7</sup>.

Na versión de Folgoso de Ribeira e na recollida por Coelho, o esposo, como nas anteriores, transfórmase en labrego, pero ela transfórmase en verzas e leitugas. A imaxe da muller, ou do seu sexo, como leituga tamén aparece no cancionero popular:

Para que me dás o si,  
treidora, sendo casada;  
quen che comeu a leituga  
que cargue coa ensalada<sup>8</sup>.

Na versión recollida por Braga el tamén se volve un labrego, mentres que ela se transforma nunha roseira, imaxe tópica da muller na poesía popular tanto en Galicia como en Portugal.

Outra das varias transformacións que sofren os esposos na súa fuxida é a que fai de Brancaflor unha capela e do seu marido un sancristán que toca a campá. Sucede nas versións de Viana, Cambre, Calvos de Randín e O Bierzo. Tamén neste caso se está utilizando unha metáfora erótica presente no cancionero popular. A campá, que pola súa forma de copa invertida garda semellanzas co aparato xenital feminino, reforza o seu significado erótico por mor do badalo sempre metido dentro. En Francia tamén lle dan ese significado<sup>9</sup>, e probablemente é o que lle asignou nos seus cadros O Bosco. Por iso en Granada, na romaría da Torre da Vela, as mozas casadeiras, para conseguir marido, tocaban varias veces o badalo da campá. Cousa nada escandalosa se temos en conta que, por exemplo en Portugal, concretamente en San Gonzalo de

7. Ver Mariño, 115-118.

8. Rielo, nº. 385. Ver Mariño, 91-92. (Na versión de Velle ela convértese en horta, el en repolo e o cabalo en hortelán; parece que o informante non sabe ben o conto).

9. Vincenot, 97.

Amarante, para a mesma petición, as mozas ofrécenlle ó santo bolos de aspecto fálico<sup>10</sup>.

Un exemplo de cantiga en que a campá posúe ese dobre significado:

A miña muller morreume  
e enterreina na cama;  
os filliños a chorar,  
eu a tocar a campana<sup>11</sup>.

Cando morre unha persoa tócase a campá, pero o que fai o protagonista desta cantiga faino con segundas, como nos descobre o feito increíble de enterrar a muller na cama. Algunhas adiviñas, pola contra, fannos pensar na vaxina cando en realidade se fala da campá:

Debaixo da saia da nai	Debaixo da saia da nai
anda o pirulo do pai.	anda a pirola do pai <sup>12</sup> .

Na versión de Calvos de Randín, Brancaflor transfórmase en uvas e parra e o esposo en vendimador. É outro símbolo erótico. Abundantísimas son as cantigas populares nas que a muller é comparada cunha fermosa e doce froita que o amante goza<sup>13</sup>. Na versión do Cebreiro, ela vólvese unha cesta con froita e el o propietario. Tanto a cesta como a froita son símbolos habituais do aparato xenital feminino e do pracer erótico.

Non sempre as transformacións aluden á relación sexual que liga os esposos. Na versión recollida por Braga, ela convértese en santa e el en ermitán. Con esta transformación quere representarse a adoración que o esposo ten, ou debe ter, pola esposa.

10. Sanchís, 229; Rodríguez Becerra, 352. Ver Mariño, 1987, 199.

11. Blanco, nº. 3538.

12. Martín, nº. 361.

13. Ver Mariño, 89-91.

## A TERRA DO MOZO (RESIDENCIA PATRILOCAL)

Por fin chegan á terra do mozo, que queda separada da dos sogros por barreiras xeográficas de orixe máxica: un río ou un brazo de mar –Calvos de Randín, O Cebreiro–; un río e un bosque –Folgoso de Ribeira–. Ese límite separa a localidade, ou casa, do esposo da dos sogros. Segundo a norma máis común no mundo rural europeo a moza vai vivir á terra e á casa do mozo.

Nas versións de Viana e de Cambre, cando os fuxidos están xa cerca da vila do esposo, el insiste en que ela ha de entrar con certa solemnidade. Temos aquí un reflexo dun costume que esixe que, despois da voda, a nova casada vaia en cortexo solemne (tamén aparece este elemento no conto “A árbore das tres torondas”, que veremos logo).

Na versión recollida por Oliveira, os esposos chegan á casa do pai del e acaba o conto, pero noutras versións, como na que vimos de Viana, aínda suceden cousas moi interesantes.

## ESQUECERSE

Cando o esposo decide ir só á súa vila para preparar a entrada solemne de Brancaflor, ela –nas versións de Viana, Velle e Calvos de Randín– avísalle de que se abraza a alguén esquecerase dela. Nas versións de Cambre, do Cebreiro e do Bierzo e nas recollidas por Coelho, Pedroso e Braga, é a sogra quen lles bota esa maldición ó ver que non pode alcanzalos na súa fuxida.

Na versión recollida por Pedroso, a que provoca o esquecemento é a irmá do esposo ó darlle un bico de benvida; na de Velle, unha tía ó darlle unha aperta; nas versións de Viana e Cambre abrázao unha vella; nas de Calvos de Randín, O Cebreiro e O Bierzo abrázao un can.

Ese abrazo dun parente máis ou menos próximo e, en xeral, de calquera ser querido da súa terra representa o amor dos parentes consanguíneos. É dicir, na relación entre os membros dun novo matrimonio que segue a norma da residencia patrilocal, o perigo



está en que o esposo, debido ó influxo da súa parentela, esqueza o amor que lle debe á esposa. No novo matrimonio hai perigo de que o esposo esqueza o amor que lle debe á esposa e de que se deixe influír excesivamente polos seus parentes e veciños en contra da muller, que vén doutro lugar. No esposo pode pesar máis a súa parentela que a súa esposa ata o punto de ser inxusto con ela. A versión de Coelho é bastante clara: “Que se esqueça inteiramente –maldí a sogra– de que é casada e que o seu marido se esqueça também dela”. Tamén é bastante significativa a versión recollida por Braga: “Com a alegria que teve (o esposo) de ver a familia esqueceu-se da noiva”. Na versión de Velle, Brancaflor dille que non reciba bicos ou abrazos de ninguén, “sobre todo de xente da túa familia”. Na versión do Bierzo, o esposo mata a cadela e entón recobra a memoria e acórdase de Brancaflor: ó renunciar, en parte, ó afecto polos propios parentes, refórzase a relación coa esposa.

Pero non só o esposo sofre esquecemento; tamén a esposa ou os dous o poden sufrir se as condicións de residencia cambian. Na versión de Coelho esquécense un do outro; por iso ela volveu para a casa do seu pai e el púxose a andar polo mundo coma se estivesen de novo solteiros.

#### NOVAS RELACIÓNS

Como o esposo non ten conciencia de estar casado con Brancaflor, esta é pretendida por varios mozos. Así sucede na versión de Velle; na de Calvos de Randín e O Cebreiro, os mozos preténdena para durmir con ela, non para casar. Nas versións de Viana, de Calvos e na recollida por Pedroso, o propio marido cortéxa a con ese fin. Pero aínda que o esposo non se acorda dela, Brancaflor si sabe que está casada e búrtese dos pretendentes.

Na versión de Velle ela tamén se esquece do esposo. Ten pretendentes e búrtese deles, pero hai un que non a quere só para deitarse con ela e entón decide casar con el. Na versión recollida por Coelho, Brancaflor, mortos os seus pais, esquecida do esposo,

decide casar de novo; o esposo entra de criado na casa dela. Isto parece ser a adaptación do conto a un lugar de residencia matrilocal –real ou suposta–; neste caso o esposo vai como “criado” á casa da esposa.

Temos, pois, que a excesiva dependencia do esposo respecto dos seus parentes consanguíneos provoca a ruptura do matrimonio, ata tal punto que os esposos se consideran libres para contraer novas relacións. É dicir, se os enlaces –en termos da química– consanguíneos se manteñen excesivamente fortes debilitanse os enlaces da alianza ata romper. En residencia patrilocal o esposo corre o risco de esquecerse da esposa; en residencia matrilocal, a esposa corre o risco de esquecerse do esposo e consideralo un simple criado.

#### RECORDAR

Por suposto, a sociedade tradicional non pretende que os lazos de consanguinidade impidan a permanencia das alianzas matrimoniais. Por iso no conto os esposos acaban por lembrarse un do outro. Na versión de Cambre, despois de moitos días de agardalo inutilmente, Brancaflor vai á casa do esposo. Alí sabe que trata de casar con outra, preséntase na festa e ensínalle o dedo –que, como vimos, alude ás relacións sexuais– para que a recoñeza.

En varias versións os esposos recobran o acordo despois de escoitalle ó outro relatar os traballos e dificultades que pasaron xuntos. Algo totalmente conforme co que a xente pensa: cando falan dos problemas matrimoniais, os casados adoitan comentar que as dificultades pasadas en común unen á parella.

Na versión de Velle, Brancaflor, antes da súa segunda voda, relata os traballos que pasara na vida; entón o esposo recoñécea e ela tamén acaba por recoñecelo. Na versión recollida por Pedroso non se fala doutra voda; Brancaflor, para que el recobre a memoria, faille ver, por maxia, as transformacións que sufriron na fuxida da casa dos pais, é dicir, os apuros que pasaron xuntos. Na

versión recollida por Braga, el recobra a memoria cando ela lle mostra o anel, o colar e a pena que lle dera para que a chamara na súa axuda e que, polo tanto, son obxectos que tamén lembran os traballos pasados xuntos. Na versión recollida por Coelho, Brancaflor, que é quen se esquece, acórdase de todo ó oír falar das penalidades compartidas.

Nas versións de Viana, O Cebreiro e Cambre Brancaflor, esposa esquecida, vai reivindicar os seus dereitos de primeira e auténtica esposa por medio da comparación coa pechadura e a chave. Xa comentamos o seu significado na poesía e nos contos. A versión de Calvos de Randín fala da compra dunha primeira vaca e dunha segunda e dá a entender que nos tratos —e nos contratos— hai que manter a primeira palabra. Así como se insiste moito en que as persoas teñen que ser de palabra nos tratos, neste caso nun trato de compra e venda de gando, tamén han de ser de palabra no contrato matrimonial.

En resumo, o conto de Brancaflor, como todos os contos maravillosos, ten moitas posibles lecturas complementarias porque contén moitas mensaxes. Nós destacamos dúas. A primeira ensina que os mozos, aínda que poden vivir uns anos sen demasiadas responsabilidades e pensando na diversión, para seren adultos e casaren teñen que demostrar que son esforzados traballadores. Pero o conto tamén se encarga de non angustiar os nenos con esas responsabilidades futuras, que lles poderían parecer insoportables.

A segunda mensaxe ten que ver co antagonismo entre a consanguinidade e a afinidade, contemplándose distintas posibilidades segundo a residencia sexa patri ou matrilocal. Na primeira parte do conto, que se desenvolve na terra do sogro, a relación do esposo coa súa muller é forte e cos sogros é de enfrontamento. Na segunda parte, que se desenvolve na terra do esposo, a relación deste coa súa muller é débil mentres que a relación coa súa parentela é moi forte. Ou sexa, os perigos do matrimonio son: que a relación cos parentes políticos sexa demasiado débil ou de inimizade, e que a relación cos propios parentes sexa demasiado forte e debilite a rela-

ción entre os esposos; é dicir, a relación de consanguinidade e a de alianza, sendo ambas necesarias, están estruturalmente en oposición.

En cambio, cando se escolle a terra da esposa como residencia matrimonial o problema é que o esposo se converta nun simple criado.

É dicir: o problema é que, en residencia patrilocal, a esposa pode converterse nun simple obxecto sexual totalmente ignorada polos parentes do esposo, e que, en residencia matrilocal, o esposo sexa un simple criado. É necesario chegar a un equilibrio: sexa en residencia patrilocal ou en residencia matrilocal, os traballos pasados xuntos, a vida en común, deben facer da parella un auténtico matrimonio. Os traballos pasados xuntos teñen que reforzar a alianza, única forma admitida de obter parentes consanguíneos.

#### A ÁRBORE DAS TRES TORONDAS

O conto –do que existen múltiples versións europeas– que quero comentar é *A árbore das tres torondas*, que en Galicia recolleu Lois Carré Alvarelos:

Ao volver dunha cacería o fillo dun rei oíu unha voz de muller falando nunha lingua estraña, quixo saber quen era e viu unha moura que estaba partindo unha cruz cunha macheta. Moi desgustado, o príncipe dirixiuse á moura e logo dunha curta contenda logrou quitarlle o madeiro. Daquela a moura, alporizada, empezou a bradar na súa estrambótica e rara lingua, para despois lanzarlle ao príncipe unha maldición: “Aínda ti vaias parar á arbore das tres torondas”.

Desde entón o mozo devecía por saber cal era a árbore das tres torondas e como había de facer para atopala. Tanto medrou o seu desexo que un día montou no seu cabalo Pensamento e botouse a andar polo mundo disposto a dar con ela.

Moito andou, moito, por camiños, corredoiras e estradas. Non deixou porta onde non preguntase. Por fin, chegou á afastada casa das

Estrelas. Cando petou na porta, asomou unha velliña engurrada, máis vella có tempo.

–¿Que é o que queres, rapaz? –preguntoulle a mulleriña.

–Señora –dixo o príncipe–, eu saín da casa na procura da árbore das tres torondas, pero nin a atopei nin coñecín a ninguén que me dese razón dela.

–É que está moi lonxe, moi lonxe, mais non sei onde. Se queres agardar un bocadiño, axiña virá a miña filla máis vella, que si sabe onde medra esa árbore.

En efecto, a filla máis vella chegou de contado, famenta, buscando comida por todas partes e ulindo con ansia.

–Aquí recende a carne mol de home novo –dixo.

–É certo –admitiu a nai–. Chegou un rapaz que anda na procura da árbore das tres torondas e gustárame axudarlle.

–Mándeo á casa do Sol –dixo a filla, que tiña présa por comer–. O meu irmán seguro que sabe.

A velliña mandou o príncipe á casa do Sol. E da casa do Sol enviárono á da Lúa, quen, como muller, sabía máis cousas. Pero a Lúa non estaba e tivo que agardala ata a noite.

–Eu –dixo a Lúa– tampouco sei onde está a árbore das tres torondas. Vai da miña parte á casa do Aire, que, como percorre toda a terra, seguro que sabe onde encontrala. Ademais, el mesmo te guiará, se es home de segui-lo seu andar lixeiro.

Ao ir de parte da Lúa, o Aire recibiuo amablemente e prometeulle axuda.

–Eu levar, lévote –dixo o Aire–, pero terás que correr moito para andar canda min e non quedarte no camiño.

O rapaz brincou no seu cabalo.

–Veña xa –díxolle ao Aire–. Vostede corra canto queira, que eu seguireino.

E seguiuno sen dificultade. O Aire estaba admirado.

–Non coidei que foses tan lixeiro –comentou–. Seica corres aínda máis ca min.

–¡Como non vou ser lixeiro, se o meu cabalo chámase Pensamento porque corre tanto como os pensamentos!

Finalmente, chegaron a un precioso xardín.

–Aí te-la árbore das tres torondas –indicoulle o Aire.

Tan pronto as viu, o príncipe colleunas, montou no cabalo e lanzouno aos catro pés. O po do camiño e a carreira déronlle moita sede, pero non atopou fonte nin pinga de auga. Entón lembrouse das tres torondas que levaba no fardelo e pensou que ben podía abrir unha para refrescala-gorxa. Ao abrilas, presentóuselle unha fermosa doncela.

–¿Tes auga para lavarme, peites para peitearme e un espello para mirarme? –preguntoulle a rapariga.

–Non –contestou o príncipe.

–Non sabes canto é o que perdiches –dixo a moza, e inmediatamente volveu a meterse na toronda.

Moi sentido, o príncipe continuou a súa viaxe, mais despois dun anaco esligaba coa sede e abriu outra toronda. E aparecéuselle outra doncela, aínda máis fermosa e xangal que a primeira.

–¿Tes auga para lavarme, peites para peitearme e un espello para mirarme? –preguntoulle a rapariga.

–Non –contestou o príncipe.

–Non sabes canto é o que perdiches –dixo a moza, e inmediatamente volveu a meterse na toronda.

Tan pesaroso quedou que decidiu non abri-la terceira toronda, por máis sede que tivese, antes de facerse coas tres cousas que as rapazas pedían.

Cando conseguiu varios peites e un espello, parou nunha fonte-liña e abriu a terceira toronda. A doncela que apareceu era aínda máis bela que as anteriores.

–¿Tes auga para lavarme, peites para peitearme e un espello para mirarme? –preguntoulle a rapariga.

–Si –contestou o príncipe, e foi dándolle cada cousa.

Desta vez a moza da toronda non desapareceu. O príncipe casou con ela, comunicoulle o casamento a seu pai e agardou a que o chamara.

No seu tempo a doncela deu a luz un fillo. Cando o soubo, o señor el-rei mandou chamar os tres a palacio e o príncipe partiu a toda présa coa súa muller e mailo neno. Xa na raia do reino do pai, nunha fonte ao pé dun carballo, o príncipe decidiu adiantarse para buscar unha carroza e roupas de festa coas que facer unha entrada maxestosa no palacio real, despois de encargarlle con insistencia á súa esposa que non se deixase ver por ningún home nin por ningún humano.

Estando a esposa co seu filliño no colo, presentouse unha moura, que non parou de loar e aloumiña-lo pequeno para gañarse a vontade da nai. Despois púxose a parolar con ela, e ofreceuse a peiteala para cando o seu marido chegase. Confiouse a moza e deixouse peitear. Aproveitando o conxeito, a malvada moura espetoulle unha agulla enmeigada na cabeza e transformouna nunha pomba, que saíu voando para o carballo da fonte. Entón a moura colleu o neno e púxose no canto da nai.

Ao volver, o príncipe quedou abraiado de ver unha muller tan fea e requeimada.

–E ti muller, ¿como te volviches tan fea?

–Pois, como tardaches tanto, colleume o sol –mentiu a moura.

O fillo do señor el-rei entrou avergonzado na casa do pai, facendo todo o posible por non ser visto. O señor el-rei, a quen non lle gustou nada a nora, tomoulle a mal ao fillo que o enganara levando aquela horrible muller. Sen embargo, a moura quedou no palacio, e víaselle moi satisfeita.

Ao mesmo tempo que o cortexo do príncipe entraba no palacio, o xardineiro do señor el-rei viu chegar unha preciosa pomba. Desde aquel día a ave voaba continuamente polas árbores da horta e, cando gañou confianza, atreveuse a falar.

–Xardineiro, xardineiro,  
¿como lle vai ao príncipe  
coa súa moura?

–Moi ben, señora.

–E o filliño, ¿que fai?

–Unhas veces ri  
e outras veces chora.

–E a pobriña da súa nai  
por aquí tan soa.

Cando o príncipe soubo daquela pomba que falaba como chorando, ordenou pillala sen lle facer dano. Non foi difícil, porque a ave era moi mansiña. A moura, cando a viu, quixo que a matasen; o neno, en cambio, tomoulle moita lei. Un día o príncipe, acariñándoa, deu coa agulla da cabeza e arrincoulla, desfíxose o encanto e a pomba converteuse de

novo na fermosísima moza da toronda. Ao descubri-la maldade da mou-  
ra, o señor el-rei dispuxo que a botasen nunha caldeira de aceite ferven-  
do<sup>14</sup>.

Deste conto existen múltiples versións en castelán, vasco, catalán, portugués, italiano, etc.<sup>15</sup>. Para intentar un achegamento ó seu significado, non acudirei á manida idea das supervivencias nin a significados simbólicos descontextualizados, senón –como sempre nos meus traballos– ó contexto cultural no que os contos maravillosos son unha realidade viva. Terei en conta (non podería ser doutra maneira) outras manifestacións da literatura popular como as cantigas e os romances.

#### A LARANXA, AS FROITAS

Na maioría das versións as froitas das que saen as mozas son laranxas. Nalgunhas versións italianas son mazás, granadas ou outras froitas<sup>16</sup>.

Que as mozas sexan identificadas con froitas non resulta demasiado estraño. No meu libro sobre *O sexo na poesía popular* recollo bastantes exemplos en que se compara a moza desexable cunha fermosa e doce froita que esperta o apetito<sup>17</sup>. Tamén existen exemplos españois e italianos<sup>18</sup>.

Por suposto, non sempre as doncelas dos contos son froi-  
tas. Dependendo do aspecto que se queira subliñar, poden ser pom-  
bas, ras, monas, etc. As laranxas e mazás están ben elixidas. Como un dos problemas que aborda este conto é o do atracción e o dese-  
xo, ningún símbolo da muller máis axeitado que a froita.

A elección dunha froita concreta adoita ser significativa. A moza sae dunha granada nun conto italiano no que a fermosísima

14. Cito pola miña versión en Mariño, 1996c; Carré, 36-40.

15. Véxase referencias en Camarena, 231-2.

16. Calvino, 79; *Palacio de los cuentos*. Xuño. P. 120, 125-6.

17. Mariño, 1995, 89.

18. Rodríguez Marín, t. II, 352-5.



protagonista ten –como o interior desa froita e como sucede noutros moitos contos– a pel colorada e branca, colorada como o sangue e branca como o leite<sup>19</sup>.

Nalgún outro conto aparece a laranxa como símbolo da moza. Por exemplo, no conto italiano titulado *O tiñoso*, no que o protagonista lle leva á princesa tres laranxas, unha madura, unha máis ou menos e outra verde, para representar que o rei tiña tres fillas, unha casadeira, outra máis ou menos e a última aínda moi nova<sup>20</sup>.

A laranxa, apetitosa e refrescante, é un símbolo da moza que encaixa perfectamente co que o noso conto emprega para representar o desexo que sente o mozo: a sede. O mozo morto de sede é o mozo morto de desexo. É este un motivo simbólico común na poesía popular e culta e nos romances. No conto *Pequeño hermano, pequeña hermana* –que non podemos resumir aquí– é tamén un compoñente central<sup>21</sup>. Un exemplo nun canto popular andaluz:

Tengo enfrente la fuente  
de mi deseo;  
tengo sed, veo el agua  
y no la bebo<sup>22</sup>.

#### A SEDE

Ese símbolo está asociado con outro aínda máis empregado: o da calor que abrasa, que non hai auga abondo para apagar<sup>23</sup>.

O mozo sente unha paixón irrefreable polas fermosas laranxas-mozas. E quere gozalas, pero as dúas primeiras pérdeas. ¿Por que? Velai unha das ensinanzas fundamentais do conto.

19. Calvino, 504.

20. Calvino, 517-8.

21. Camarena, 314.

22. Rodríguez Marín, t. II, 319; véxase 396.

23. Rodríguez Marín, t. II, 153, 237.

Na versión galega o protagonista non consegue retelas porque non dispón do que elas lle esixen: auga para se lavaren, peites para se peitearen e un espello para se miraren. É dicir, o mozo non é capaz de proporcionarlles o que necesitan para seguiren sendo fermosas.

Temos, pois, un galán que empeza unha relación amorosa pensando máis no sexo que nas necesidades da rapaza. E a rapaza, pola súa banda, pensa máis na súa beleza e en como atraer o namorado que noutros aspectos da relación de parella. Non pensa, por exemplo, nos asuntos prácticos e non se preocupa de asegurarse de que el poida mantela. Esa preocupación é mais propia dos pais, como sucede en Brancaflor: o futuro sogro do pretendente, velando polo benestar material das fillas, sométeo a duras probas, as de “suficiencia labrega”, para comprobar se sabe producir os alimentos básicos. Nalgúns versións de *A árbore das tres laranxas* a preocupación das mozas polos asuntos prácticos non está ausente. Nunha versión castelá as mozas piden pan e auga –o alimento mínimo imprescindible– para seren desencantadas<sup>24</sup>. Tamén piden pan nunha versión corsa. Ou sexa, as mozas só se comprometen con homes que lles garantan o alimento de cada día.

#### ESQUECERSE

A segunda parte da versión galega do conto –e da maioría delas– céntrase na relación da nova casada co seu marido e cos parentes políticos. A versión corsa, máis curta, non se ocupa dese problema. Enfoca o tema do amor e do matrimonio. O protagonista consegue desencantar a moza da terceira laranxa e a parella ámase durante algún tempo. Despois el decide marchar á casa para buscarlle roupa para casaren. Pero, tan pronto como o laranxal quedou fóra da súa vista, esqueceuse dela. Ou sexa, pasada a paixón, o interese desaparece. Mais a moza quedara embarazada e utilizará o fillo para atraelo de novo. Manda o seu rapaz á casa do pai.

24. Espinosa, 1993, 159-160.

–Cando o fillo do rei te vexa –díxolle–, sentirá afecto por ti. ¡Obedécelle en todo!

Efectivamente, o fillo do rei sentiu a “voz do sangue” e tomoulle cariño ó rapaz. E o rapaz, como deben facer os fillos, obedeceulle en todo ó pai. Días despois o fillo entregoulle unha laranxa ó pai, da laranxa saíu a moza e o pai recoñeceu a súa namorada. A lectura desta versión parece clara: o que realmente une unha parella non é a paixón, senón os fillos<sup>25</sup>.

#### A RIVAL-MODELO EN NEGATIVO

A versión galega narra como a noiva, a punto de entrar ritualmente na casa dos sogros, é substituída por unha moura mala. Outras versións infórmannos que é mala, preguiceira e presumida.

Esa moura representa o modelo en negativo da esposa ideal. Con dúas finalidades: para mostrar no que se convarten as esposas que basean a súa relación matrimonial na beleza pola que foron elixidas e esquecen os traballos e o amor á familia; e tamén para mostrar como verán a esposa, por algún tempo, os seus parentes políticos e incluso o seu marido. Na casa dos sogros a casada nova xa non será a fermosa doncela da que o mozo se namorou. Ela, que foi ó matrimonio pensando exclusivamente en atraer o namorado coa súa beleza, terá de enfrontarse ó complicado problema da integración na familia política. Ó principio, os seus parentes por alianza verana como unha moura fea e malvada. Aínda que ela siga sentíndose unha muller normal, unha pomba, o seu home –como marido– e o seus sogros tratarana como a unha moura bruxa. Só o labrego, que representa o marido como amante –segundo vimos en Brancaflor–, seguirá véndoa fermosa. Así ata que, por fin, pasado un tempo máis ou menos longo, sexa recoñecida como auténtico membro da casa e da familia. Nalgúns contos esta situación resólvese, moi significativamente, cando a sogra morre ou se retira a un convento. A esposa nova

25. *Palacio*. Abril, p. 141-3.

será vista como a muller “normal” cando lle corresponda compartir co seu esposo o mando e a dirección da casa e da familia. Vemos, pois, que os contos maravillosos non falan de ritos de iniciación do pasado remoto, senón da realidade cotiá e dos ideais da cultura popular europea.

#### A DONCELA CERVA

A primeira versión publicouna Manuel Amor Meilán na *Geografía del reino de Galicia*.

Do seu pazo desaparecera unha doncela fermosísima. Seus pais e seu irmán, cansados de buscala inutilmente, chorárona por morta. Moito tempo despois, cando ía de caza polas montañas, seu irmán matou unha cerva. Era unha cerva branca coma a neve dos Ancares. Como non podía cargala ata o castelo, cortoulle unha das súas mans, que botou na taleiga de caza. Cando chegou á casa, ó sacar a man da cerva branca, atopou, sorprendido, unha man feminina que pingaba aínda sangue quente e lucía nun dos seus dedos un anel que en tempos lucira a súa irmá desaparecida. Pero aínda foi máis o seu asombro e desconsolo cando, ó ir buscar o corpo da cerva para aclarar aquel misterio, encontrou o cadáver da súa irmá, sen unha man, co toco aínda rosado e sangrando.

Os irmáns Carré Alvarellos dan versións que engaden algunhas diferencias significativas. Na versión de Leandro dise que os irmáns –que se chaman Egas e Aldara– se querían moito; dise tamén que Aldara tiña un pretendente, que o cazador matou a cerva branca cunha frecha cravada no corazón e que a moza fora encantada en figura de cerva. Na de Lois, recollida en Doiras, na parroquia de Vilarello, en Cervantes, os irmáns “criáronse xuntos, de nenos brincaron tamén xuntos e non se afacían o un sen o outro”.

Os elementos simbólicos utilizados neste conto son o cervo, a caza, a man, o anel e a ferida con sangue. Citaremos textos galegos, españois, portugueses, italianos e franceses nos que eses símbolos aparecen.

## O CERVO

Dos múltiples significados do cervo, o conto que nos interesa xoga cun dos máis utilizados pola tradición europea: o que o identifica co namorado ou a namorada. Veremos como a literatura popular está conectada, moi conectada, coa culta.

Polo seu ardor sexual o cervo simboliza o amante. Con ese significado aparece xa nos dous piares da cultura europea, que son a Antigüidade clásica e Israel. A noiva do *Cantar dos cantares* compara o seu amado cun cervato que brama. Di: “¡A voz do meu amado! Velaquí que vén, saltando polos montes, brincando polos outeiros. Semellante é o meu amado a unha gacela ou a cervato novo”.

Na mitoloxía clásica existe un personaxe que se transforma en cervo: Acteón. Segundo algúns autores, Acteón, convertido en cervo, morre esnaquizado polos seus propios cans, como castigo imposto por Zeus por terse namorado de Sémele; segundo os máis, Acteón ve a Artemis cando se está bañando; a deusa convérteo en cervo e Acteón é esnaquizado polos seus propios cans, que non o recoñecen. A transformación en cervo parece indicar que Acteón, ó ver o espléndido corpo da deusa virxe, ardeu de desexo. Diodoro confirmaríao cando asegura que Artemis castiga a Acteón por pretender casar con ela. Hixino dío expresamente: “Viu a Diana mentres se bañaba e quixo forzala. Irritada por isto, Diana fixo que lle naceran cornos na cabeza e que fose devorado polos seus cans”<sup>26</sup>.

Pero Meogo, Vidal, Joan Meendiz de Beesteyros e outros trobadores galego-portugueses, influídos –como ben sinala Méndez Ferrín nun precioso traballo– polo *Cantar dos cantares*, ven no namorado un cervo. Nunha das cantigas de Pero Meogo, por exemplo, “cervo” e “namorado” son palabras intercambiabes:

Fostes, filha, eno bailar  
e rompestes í o brial.

26. Ver citas en Mariño, 1996, “Ciervo”.

Pois o namorado í ven  
esta fonte seguídea ben,  
pois o namorado í ven.  
Fostes, filha, eno loir  
e rompestes í o vestir.  
Pois o cervo í ven  
esta fonte seguídea ben,  
pois o namorado í ven.

Nun conto español recollido por Aurelio M. Espinosa en Jaraiz de la Vera-Cáceres, un príncipe namórase dunha moza extraordinariamente fermosa pero pobre. Decidido a levala ó seu palacio fai unha cervo e mete a súa namorada dentro para que os reis non lla vexan<sup>27</sup>.

#### A CAZA E O CAZADOR

A caza e o cazador son símbolos que se repiten nos contos europeos e tamén nas baladas e nos romances. Son numerosísimos os contos en que o príncipe se namora cando vai de caza. É que, en realidade, o cazador representa o mozo namorado ou que busca amores. Nos romances este significado é clarísimo. Nas versións portuguesas de Xirineldo, o protagonista, cando volve de durmir coa princesa, confésalle ó rei a verdade utilizando a caza como símbolo:

–D’onde vens, oh Reginaldo? –Senhor, de caçar sou vindo.  
–Que é da caça que caçaste, Reginaldo, o atrevido?  
–Senhor rei, da caça veño mas não a trago commigo  
que trazer caça real a vassallo é defendido<sup>28</sup>.

A versión de Maçores di:

27. Espinosa, 201.

28. Braga, I, 180.

–D’onde vens, oh Reginaldo? –Venho da caça perdido;  
 só achei uma garça dentro d’aquelle castillo.  
 –Essa garça, Reginaldo, foi creada no meu trigo;  
 ama-a tu como mulher, e ela a ti como marido<sup>29</sup>.

No romance “O conde de Alemaña” o protagonista, despois de pasar a noite coa princesa, foi gabarse diante dos amigos:

–Esta noite, cavalleiros, sabereis que fui caçar,  
 em minha vida não tive noite de tanto folgar.  
 Era uma lebre tão fina que nunca vi tal saltar,  
 com tres horas de corrida não a cheguei a cansar!  
 Disseram uns para os outros: –Bom modo de se gabar!  
 Será de nossas mulheres? Das irmãs nos quer falar?<sup>30</sup>.

Na versión da Margem de Tamega de “A romeira”, cando a doncela lle pide ó cabaleiro que a deixe marchar, el, en que “o bruto desejo ardia”, contesta: “Ando a caçar no meu souto, a caça que achei é minha”<sup>31</sup>.

En bastantes casos a caza simbólica é de cetrería. Como di Gil Vicente na *Comédia de Rubena*, “la caza de amor es de altanería”. Entón os falcóns e os gabiáns –que representan ós homes– cazan rulas, garzas e pombas, que son símbolos habituais das doncelas. Un exemplo témolo nunha versión de Xirineldo recollida nas illas dos Azores. O protagonista, despois de durmir coa princesa, explícalle ó rei:

–Venho de caçar a rôla da outra banda do rio.  
 –A rôla que tu caçaste já t’a tinha prometido,  
 pois toma-a por tua muller, e ella a ti por marido<sup>32</sup>.

29. Braga, I, 180.

30. Braga, I, 374.

31. Braga, I, 412.

32. Braga, I, 204; exemplo italiano: Rodríguez Marín, t. II, 385.

A ave de presa que caza unha pomba ou unha rula representa a conquista amorosa na que o varón desempeña –segundo o modelo tradicional– a parte activa, non exenta de certa agresividade. Neste sentido é moi interesante o romance “As transformacións”. Nunha das versións galegas, os namorados transfórmanse primeiro nun gabián e nunha garza, representando o momento da conquista amorosa, e despois vólvense un pombo e unha pomba que se dan bicos, representando o amor da parella consolidada.

Unha das *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer, a titulada “La corza blanca”, ofrécenos unha historia en que se xoga cos símbolos do cervo e da caza. Garcés, un monteiro do conde don Dionís, persegue e caza unha corza branca, que ó caer ferida transfórmase en Constanza, a filla do seu amo, da que está namorado en segredo.

Nun dos *Lais* de María de Francia, o titulado “Guigemar”, o protagonista, ó entrar nunha matogueira, ve “unha cervo branca co seu cervato. Era un animal totalmente branco e tiña na cabeza cornos de veado. Cos ladridos do can perdigueiro deu un salto, e Guigemar preparou o arco e lanzoulle unha frecha. Feriuna na testa e a cervo caeu ó instante, pero a frecha saíu con forza cara a atrás e espetóuselle a Guigemar na coxa”. O que logo lle acontece a Guigemar é a tradución do contido simbólico desa caza: coñece unha fermosa muller casada –de aí a cervo co cervato– e ambos descobren que “o amor é unha ferida”.

Na lenda de San Xíán a caza do cervo tamén é un agoiro do que logo sucederá. Segundo a lenda –recollida por Santiago da Voráxine e que se repite, por exemplo, no País Vasco– cando San Xíán andaba cazando, atopou un cervo que, antes de ser ferido, advertiuno: “Non me mates ou matarás tamén a teu pai”. Xíán non fixo caso, disparou o seu arco e matou o animal. Pero logo, temendo que se cumprise a profecía, decidiu marchar da casa de seu pai. Chegou a Cataluña, onde se namorou dunha vinculeira e casou. Os pais, que o botaban de menos, saíron na súa busca. Chegaron á casa do fillo cando este estaba fóra. A nora cedeulles o leito conxugal para que descasasen. Ó regresar, Xíán viu ocupado o seu cuar-



to e pensou que a súa esposa lle era infiel. Sacou a daga e apuñalou os que cría causa da súa deshonra. Logo comprobou que se trataba dos seus pais. Cumpríranse as palabras do cervo. Entón Xían retirouse da vida mundana para vivir como un auténtico santo.

#### A MAN

O significado da man que intervén no noso segundo conto baséase no antigo costume de selar calquera acordo mediante a unión de mans; dese mesmo xeito selábase tamén o compromiso matrimonial –polo menos ata o Renacemento–. Por esa razón, na literatura popular, que un mozo colla da man unha moza –ou ó revés– pasou a significar compromiso matrimonial ou simplemente relación amorosa. Os romances ofrecen bastantes exemplos. No romance de “Melisenda insomne” hai uns versos bastante claros a este respecto:

Desde esto oyera o conde luego conocido la ha;  
fuese o conde para ella, las manos le fue a tomar  
y a la sombra de un laurel de Venus es su jugar<sup>33</sup>.

Nunha versión de *El caballero burlado* o protagonista ofrécese a levar a doncela que atopa no camiño con estas palabras: “Si querías por mujer o si querías por amiga”. E ela respóndelle:

Pláceme, señor, pláceme, mi vida.  
Si vos me dades la mano yo luego cabalgaria<sup>34</sup>.

Na versión de Xirineldo, recollida en Potes (Cantabria), a infanta, namorada do paxe,

le ha agarrado de la mano y en su cuarto lo ha metido,  
y se acostaron los dos juntos como mujer y marido<sup>35</sup>.

33. Díaz-Mas, 238 e nota.

34. Díaz-Mas, 343 e nota.

35. Catalán, 1997, I, 22; véxase a versión de Palencia, moi semellante.

Na versión do Algarve portugués a relación amorosa entre Xirineldo e a infanta queda expresada en termos moi parecidos:

Ela lhe pegou p'la mão, como mulher com marido:  
–Dá-me a mão, Generaldo, vem-te aqui deitar commigo<sup>36</sup>.

O romance de *A morte do príncipe don Xoán* narra os momentos finais da vida dun príncipe que deixa a súa namorada embarazada. O pai pídelle que arranxe esa situación e fai o rito de collerlle a man. Velaquí a versión do Minho:

–A honra não se paga, filho, nem con terras é comprada:  
se a essa dama lhe queres, não a deixes deshonrada.  
–Pois fique esta mão já fria na sua mão adorada;  
de Don João é viuva, condessa será chamada<sup>37</sup>.

Noutra versión, como vai morrer antes de casar coa amada, o príncipe di:

Adeus, minha pomba branca, tão vestida e tão perfeita,  
que me vou p'ra a eternidade sem te dar a mão direita<sup>38</sup>.

Na versión de *Delgadiña* recollida por Vasconcelos en Melgaço tamén é claro o significado de pedir a man:

Faustina, como mais velha, de todas mais engraçada,  
a que seu pai pretendia para sua namorada.  
Pediu-lhe a sua mão direita, ela disse que não lha dava<sup>39</sup>.

36. Braga, I, 192.

37. Braga, I, 629.

38. Vasconcelos, I, 23.

39. Vasconcelos, n.º. XXXVII, 479, t. II, p. 44.

Un canto popular español di:

Ya está la corona hecha  
de clavelitos y rosas;  
si te la quieres poner,  
dame la mano de esposa<sup>40</sup>.

O ANEL

O anel ou alianza neste segundo conto alude ás relacións amorosas e á fidelidade. Xa comentamos este símbolo, utilizadísimos nos contos maravillosos, ó analizarmos o sen par conto de Brancaflor.

PERDA DE SANGUE POR UNHA FERIDA

O último elemento simbólico que intervéñ no conto e que queremos comentar é o da perda de sangue por unha ferida. En numerosas historias populares, coa perda de sangue remata o período de encantamento ou meiguería.

En toda a tradición europea as enfermidades provocadas polas bruxas entran polos orificios naturais do corpo, pero tamén por feridas e máis concretamente por picaduras con alfinetes, fusos, etc., como sucede en moitos contos e é de sobra coñecido. E dese mesmo xeito tamén saen ás veces. A imaxe está tomada da medicina “natural”, ou sexa, a de tradición hipocrática, na que o humor pecante se expulsa, en moitos casos, por medio do vómito e da sangría. En numerosas historias de posesos, homes lobo e persoas encantadas a vítima libérase do mal vomitando ou sangrando. A imaxe é clara: no vómito e na sangría saen os meigallos da mesma forma que saen os humores pecantes. Poderíamos dicir que nestes casos a persoa encantada “púrgase” do seu mal.

Un primeiro testemuño ofrécenolo unha exorcista que trata de curar un enmeigado na romaría do Corpiño. Ponlle ó enfer-

40. Rodríguez Marín, t. II, 399.

mo un rosario a modo de colar e faille coller unha navalla coa man esquerda. Unha muller de entre os presentes, que teme que o enmeigado se fira, opina que non debe permitírselle ter a arma, pero a exorcista, con autoridade, replica: “Se se corta, por aí sairá o mal”<sup>41</sup>.

En Galicia son abundantes as historias de lobishomes que conseguen librarse do seu mal ó sufrir unha ferida e perder sangue. Contan que un home, antes de saír para o monte a cortar leña, díxolle á súa muller que a determinada hora lle levase o carro, pero que tivese a precaución de ir montada nel e empunhando a aguillada por se lle atacaba un lobishome. Despois o marido marchou ó seu traballo. Á hora fixada, a muller saíu da casa para levarlle o carro. Seguindo as instrucións do home, ía montada no carro e levaba a aguillada lista para defenderse. No camiño acometeuna, en efecto, un lobishome. Ela defendeuse con valentía e espetoulle o aguillón de ferro repetidas veces ata que a fera fuxiu sangrando. Cando chegou á leira onde o marido cortaba leña, contoulle, angustiada, o ocorrido. “Pois, mira –díxolle el–, debes alegrarte en lugar de ter pena, porque o lobishome era eu, e agora, gracias ó sangue que me sacaches, estou libre do fado”<sup>42</sup>.

Dramática e emotiva é a historia do lobishome de Doiras. Un pai maldí o seu fillo porque –ó seu entender– o rapaz pensa de máis en mozas e en festas. “¡Vai á festa –berroule–, e como vas detrás das mozas, así permita Deus que andes detrás das lobas!”. O rapaz foi á festa e a maldición paterna cumpríuse. Algún tempo despois, o pai, arrepenido, consultou cunha sabia como podía librar o seu fillo de ser un lobishome. “Trata de ferilo e que sangue –aconselloulle a anciá–, pero non o firas de morte nin o tollas, porque o dano que lle causes halle quedar cando recobre o aspecto humano”. Á noite o pai foi ó monte, puxo un año como carnaza e agardou o lobishome. Cando este chegou, espetoulle no ombro a punta dun coitelo procurando non ferilo demasiado. O lobo volveuse cara ó

41. Lisón, 1990, 23.

42. Prieto, 359.

agresor mostrando uns dentes terribles, pero o home, despois de deixar caer a arma no chan, abrazouno chamándolle “¡Fillo, fillo!” e pedíndolle perdón entre choros. Nese mesmo instante a pel do lobo empezou a abrirse pola ferida e foise desprendendo do corpo, e o mozo quedou libre da maldición paterna<sup>43</sup>. Unha ferida, coa correspondente perda de sangue, permite tamén que as persoas encantadas se libren do maleficio que as controla.

No Monte do Castro, en San Xoán de Cabeiro, un mozo quedou citado cunha moura, que lle dixo que se lle aparecería en forma de cobra e que, para desencantala, tiña de pegarlle cun pao e producirlle sangue. No portugués Monte do Scorpio, os veciños perseguiron unha serpe xigantesca e conseguiron ferila; tan pronto sangrou un pouco transformouse nunha fermosa doncela<sup>44</sup>.

Nun conto estremeño o príncipe paxaro queda desencantado cando lle provocan unhas feridas; e noutro, a princesa ra recobra o súa figura humana cando a feren cun alfinete<sup>45</sup>.

Con eses elementos simbólicos que acabamos de comentar –o cervo, a caza, a man, o anel e a ferida de sangue–, que, como se ve, se coñecen en distintas zonas de Europa, a tradición galega elaborou un conto diferente.

Quen elaborou a lenda e, en boa medida, os que a escoltaban coñecían o significado dos motivos simbólicos que utiliza. Para eles debía estar claro que este fermoso conto da cervo branca fala dos amores incestuosos entre dous irmáns. De aí que as versións dos irmáns Carré apunten que os irmáns se querían moito e estaban sempre xuntos. O irmán vai cazar, como fan os namorados. E caza unha cervo branca, pois de pel branca son –segundo os gustos tradicionais– as doncelas fermosas.

Unha das versións di que o cazador fire a cervo cunha frecha no corazón. Frechas no corazón: outro dos símbolos da cul-

43. Carré, Leandro, 26-27.

44. Hidalgo, 244, 254.

45. Camarena, 298 (véxase tamén 360); Almodóvar, 126; Calvino, 412.

tura europea para o amor e as dores que produce. Símbolo que xa aparece na poesía trobadoresca e que logo se repite durante séculos. Poñerei un par de exemplos da nosa lírica medieval. Unha lanza feriu o cervo de Johan Mendiz:

E, pois m'eu for, mha senhor, que será?  
Pois mh'assy faz o voss'amor ir ja,  
como vay cervo lançad'a fugir.

Pero Meogo utiliza a comparación con máis arte:

Tal vai o meu amigo con amor que lh'eu dei,  
come cervo ferido de monteiro d'el Rei.  
Tal vai o meu amigo, madre, con meu amor,  
come cervo ferido de monteiro maior.

O corte da man ten un dobre obxectivo. Por un lado insiste na relación amorosa. Cortarlle a man é como coller a man ou pedir a man. E, por outro, serve para que coa perda do sangue remate o período de encantamento da protagonista. O anel serve para identificala, ó mesmo tempo que, unha vez máis, subliña a relación amorosa entre os protagonistas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Almodóvar, A. R. (1992): *Cuentos al amor de la lumbre*. Madrid. Anaya. 319 pp.
- Amor Meilán, M. (1980): "Provincia de Lugo". En *Geografía del reino de Galicia* dirixida por Carreras Candi. T. VIII (véxase p. 296-7).
- Blanco, D. (1992): *A poesía popular en Galicia 1745-1885*. Vigo. Xerais. 2 vols., 484, 580 pp.
- Braga, T. (1982, ed. facsimile [1906]): *Romanceiro geral português*. Lisboa. Vega.
- Briggs, K. (ed.) (1996): *Cuentos populares británicos*. Madrid. Siruela. 381 pp.
- Calvino, Italo (1998): *Cuentos populares italianos*. Madrid. Siruela. 940 pp.
- Camarena, J.; Chevalier M. (1995): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*. Madrid. Gredos. 794 pp.
- Carré Alvarellos, Leandro (1969): *As lendas tradizionaes galegas*. Lisboa. Museo de Etnografía e História. 263 pp. (véxase p. 97-99).
- Carré Alvarellos, Lois (1968): *Contos populares da Galiza*. Porto. Museo de Etnografía e História. 443 pp. (véxase p. 358-9)
- Coelho, Adolfo (1985): *Contos populares portugueses*. Lisboa. Dom Quixote. 290 pp.
- Espinosa, A. M. (1946): *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*. Madrid. CSIC. 3 vols.
- Espinosa, Aurelio M. (1946): *Cuentos populares de España*. Madrid. Espasa.
- Espinosa, Aurelio M. (fillo) (1987): *Cuentos populares de Castilla y León*. Madrid. CSIC. 2 vols.

Hidalgo Cuñarro, X. M. (1981): “Tema de la serpiente en el N.O. peninsular”. *EMP*.

Lisón, C. (1990): *Endemoniados en Galicia hoy. La España mental II*. Madrid. Akal.

López Cuevillas, F e Lorenzo Fernández, X. (1930): *Vila de Calvos de Randín*. Seminario de Estudos Galegos. 76 pp.

López Cuevillas, F; Fdez. Hermida, V. e Lorenzo, X. (1936): *Parroquia de Velle*. Seminario de Estudos Galegos. 328 pp.

Lorenzo Fernández, X. (1973): *Cantigueiro popular*. Vigo. Galaxia. 296 pp.

Mariño Ferro, X. R. (1987): *Las romerías/peregrinaciones y sus símbolos*. Vigo. Xerais. 339 pp.

Mariño Ferro, X. R. (1995): *O sexo na poesía popular*. Vigo. Ed. do Cumio. 168 pp.

Mariño Ferro, X. R. (1996a): *El simbolismo animal*. Madrid. Encuentro.

Mariño Ferro, X. R. (1996b): *Lobos, lobas e lobishomes*. Vigo. Ed. do Cumio.

Mariño Ferro, X. R. (1996c): *Contos maravillosos*. Vigo. Ed. do Cumio.

Mariño Ferro, X. R. (1996d) “Brancaflor en Galicia e Portugal”. *Actas do III congreso de historia da antropoloxía e antropoloxía aplicada*, t. 1º, p. 407-430.

Martín, Pazo (1985): *¿Que cousa é cousa?* Vigo. Galaxia. 414 pp.

Mugarza, Juan (1987): *Mitos y leyendas en el País Vasco*. Bilbao. Ed. autor. 2 t.

Oliveira, C. e Gomes Ferreira, J. (s/d): *Contos tradicionais portugueses*. Lisboa. Iniciativas Editoriais. 4 vols.



- Palacio (1996): *El palacio de los cuentos*. Barcelona. Círculo de Lectores.
- Pedroso, Consiglieri (1986 [1910]): *Contos populares portugueses*. Lisboa. Vega. 368 pp.
- Poncela Abellas, Aquilino (1992): *Estorias e contos do Bierzo e dos Ancares (Historias y cuentos del Bierzo y de los Ancares)*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia. 192 pp.
- Prieto Rodríguez, Laureano (1958): *Cuentos vianeses*. Vigo. Galaxia. 204 pp.
- Prieto, L. (1953): "La zooantropía en Galicia". *Zephyrus* n.º 4, pp. 353-362.
- Rielo Carballo, Nicanor (1980): *Cancioneiro da Terra Cha*. Sada. Edición do Castro. 167 pp.
- Rodríguez Becerra, S. (dir.) (1982): *Guía de las fiestas populares de Andalucía*. Sevilla. Junta. 788 pp.
- Rodríguez Marín, F. (1981): *Cantos populares españoles*. Madrid. Ediciones Atlas.
- Roux, M. (1982): *Fala o fistor e faise o día*. Sada. Edición do Castro. 148 pp.
- Sanchis, Pierre (1983): *Arraiál: festa de um povo. As romerías portuguesas*. Lisboa. Dom Quixote. 345 pp.
- Vasconcelos, José L. (1958): *Romanceiro português*. Acta Universitatis Conimbrigensis. 2 vols.
- Vincenot, H. (1983): *La vie quotidienne des paysans bourguignons au tempe de Lamartine*. Paris. Hachette. 448 pp.
- Vorágine, Santiago de la (1985): *La leyenda dorada*. Madrid. Alianza. 986 pp.

O ARQUIVO DO GALEGO ORAL  
DO INSTITUTO DA LINGUA GALEGA

*Francisco Fernández Rei*  
Instituto da Lingua Galega

Desde a súa fundación en 1971 o ILG (Instituto da Lingua Galega) da Universidade de Santiago de Compostela tivo entre as súas principais liñas de investigación a recolleita sistemática do galego oral, ben para redactar monografías gramaticais e léxicas, ben para cartografar ese material para estudos posteriores, como no caso do ALGa (*Atlas Lingüístico Galego*), do que se editaron dous volumes (*Morfoloxía verbal* 1990, *Morfoloxía non verbal* 1995).

Asemade, de xeito practicamente ininterrompido desde o ano 1974 á actualidade, diversos investigadores do ILG realizaron *in situ* gravacións de etnotextos en todo o dominio lingüístico do galego, á vez que dirixiron traballos académicos moi diversos nos que o material fundamental para analizar era unha mostra do galego oral con un ou con varios informantes. Estas gravacións, xunto con outras en depósito de xente allea ó ILG, conforman o *Arquivo do Galego Oral*, que desde hai uns anos está a ser organizado por Carme Hermida e por min mesmo.

Este *Arquivo* contén actualmente unhas 2.000 horas de gravacións, con voces duns 6.500 informantes da maior parte dos 315 concellos da Galicia administrativa e de parte dos 38 concellos estremeiros de fala e cultura galega (18 concellos da Terra Eo-Navia en Asturias, 16 do Bierzo occidental e dos Ancares de León e 4 das Portelas de Zamora). Aproximadamente un tercio do total do material do *Arquivo* está transcrito e clasificado tematicamente e outro tercio soamente oído e clasificado, mentres que o resto do material nin está transcrito nin clasificado por temas o seu contido.

O *Arquivo* consta de cinco subarquivos dos que intentarei dar unha idea xeral do seu estado actual.

## 1 SUBARQUIVO DE ETNOTEXTOS DO ALGA

### 1.1 *Estado actual*

Son gravacións do período 1974-77, correspondentes ós etnotextos do devandito *ALGa*, realizadas todas polos tres investigadores de campo dese atlas (Rosario Álvarez, Manuel González e eu mesmo). A esas hai que engadirllas outras gravacións complementarias dos puntos do *ALGa* correspondentes ó período 1979-83, a maior parte feitas por Rosario Álvarez e por min nos anos 1981 e 1982. Tódalas gravacións deste subarquivo realizáronse cun aparello magnetofónico Sony Tapeorder TC-222 (Ac 125/229 V, 50-60 H2, 6 W) de cintas de bobina (da casa Basf fundamentalmente). Son unhas 30 horas que se dixitalizaron en 1997 en 25 minidiscos de 74' da marca Sony.

A finais de 1998 todo este material estaba retranscrito (a transcripción primeira fixérase hai anos), informatizado e concordado. Actualmente forma parte dos preto de dez millóns de rexistros con que conta a Base de Datos Lexicográfica que desde hai anos se elabora no seo do ILG baixo a dirección e a supervisión de Antón Santamarina. Agora estamos a redactar un glosario co material léxico deses textos para editar conxuntamente coas transcripcións. Esperamos que a edición en papel destes se acompañe dunha mostra oral, ben en casete, ben en CD. Da preparación da edición dos textos do *ALGa* e do seu glosario ocupámonos Carme Hermida e eu mesmo. Na informatización das transcripcións colaboraron Elisa Fernández Rei, Xavier Canosa Rodríguez, Miruca Parga Valiña e Beatriz García Turnes, mentres que Charo Baleirón Sónora está a colaborar na lematización do material léxico.

Na transcripción dos textos, tal como se fixo no volume *A nosa fala. Bloques e áreas lingüísticas do galego* (1996) que editou o Arquivo Sonoro de Galicia do Consello da Cultura Galega a partir de material do *Arquivo do Galego Oral* do ILG, procúrase un com-

promiso entre a claridade necesaria para que os etnotextos poidan ser lidos por non lingüistas (etnógrafos, antropólogos, historiadores ou calquera estudioso da situación social galega) e o rigor preciso para fornecerlles ós lingüistas a maior información fonética e fonolóxica posible, polo que probablemente algún fragmento dalgún etnotexto se presentará, ademais, en transcrición fonética. Encargueime de transcribir e retranscribir case tódolos textos, aínda que para a transcrición dos do período 1979-83 contei coa colaboración de Xosé Graña Núñez.

## 1.2 Temas

O contido desta colección de etnotextos do ALGa é moi variado. Hai algúns romances (o casamento da pulga e o piollo, o de Xan Guindán, por ex.), algún cantar de reis e moitas cantigas populares, recitadas ou cantadas sempre en galego, malia que non faltan cantares interpretados nese “castelán dramático” do que falaba Antón Santamarina ó referirse á lingua dalgúns textos do *Cancioneiro Popular Galego* que coeditou con Dorothe Schubart. Tamén hai algún cantar en portugués e algún en asturiano, sempre na boca de galegos de Galicia.

Hai moitos contos de variada temática e algunhas lendas e historias de mouros e de castros (do castro de Viladonga, por ex.). Hai moitos textos sobre os labores tradicionais da terra e algún sobre os novos labores, coma os invernadoiros de flores, tomates e amodoros do Rosal; de igual xeito que hai etnotextos relativos ó traballo do home no mar e no río Miño e mais ó traballo da muller na conserva do peixe e do marisco.

Outros textos tratan do moceo, das festas tradicionais do ciclo anual (o entroido, o maio ou o San Xoán), de romaxes como a do Santo André de Teixido e de festas como a rapa das bestas de Sabucedo, e mesmo dalgunha festa gastronómica emerxente nos anos setenta como era a do carneiro ó espeto de Moraña. Hai moito etnotexto sobre o liño e as fiadas e algún sobre o xogo do lor-

cho nas fiadas da Terra de Ordes. Outros son descrições de lugares e da vida diaria, especialmente da dura posguerra en Galicia ou por Castela adiante facendo tellas (os cabaqueiros do Rosal) ou segando no trigo, ou ben son unha mostra da lingua gremial dos cabaqueiros e dos canteiros. E non faltan dramáticos relatos sobre como se viviu a fratricida guerra iniciada en xullo de 1936 e as súas nefastas consecuencias na sociedade civil galega.

Os etnotextos do *ALGa*, que son practicamente as gravacións máis antigas do *Arquivo do Galego Oral* do ILG, constitúen un material único para facer un contraste coa lingua gravada nos anos 80 e sobre todo coa dos anos 90.

## 2 SUBARQUIVO DE ETNOTEXTOS DOS ANOS 80

Son unhas 350-400 horas de gravación, conservadas en 806 casetes de moi diversa calidade, realizadas entre 1979 e 1991 e que corresponden a preto de 800 lugares. A distribución das casetes é a seguinte: 305 corresponden á Coruña, 210 a Lugo, 84 a Ourense (delas 15 tratan o cultivo da viña e a elaboración do viño nos concellos ribeiráns de Arnoia, de Beade e de Cenlle) e 197 a Pontevedra, mentres que as 10 restantes casetes son de localidades do estremeiro galego exterior. A maioría das gravacións son do período 1979-85.

A finais dos anos setenta e comezos dos oitenta, pouco antes de que se implantase a lingua galega como obrigatoria no ensino non universitario, o Instituto de Ciencias da Educación da Universidade de Santiago de Compostela encargounos a membros do ILG a organización de cursos de lingua e de cultura galega para mestres de EXB. Para o nivel superior, ademais de traballarmos con textos literarios e da prensa diaria, decidimos traballar con textos orais de diferentes áreas lingüísticas galegas, para o que fixemos unha escolma de etnotextos do *ALGa* con transcripción en papel e soporte oral en casete; pero asemade cada profesor facía que en grupo os mestres traballasen con textos gravados por eles mesmos na

comarca onde exercían, co fin de analizar lingüisticamente o galego oral ambiental, tanto as particularidades dialectais como os tipos de interferencias pola presión do castelán. Moitas destas gravacións foron depositadas no ILG.

Tamén están depositadas neste Instituto moitas gravacións correspondentes a traballos de alumnos da Facultade de Filoloxía compostelá, realizados para a materia de Lingüística Románica I entre os anos 1980 e 1985, traballos e transcricións que supervisei no seu día. Logo engadíronse algúns etnotextos de traballos das materias de Lingua Galega dos anos 1986-1991 impartidas por diversos profesores da USC e asemade membros do ILG. Todo isto constitúe o fondo fundamental do subarquivo dos 80 que, á parte da moi diversa calidade do rexistro, son dun grandioso valor tanto lingüística como etnograficamente.

Normalmente son gravacións dun só informante, xeralmente da xeración maior, cun grande abano de temas. A maior parte deste material está transcrito e fichado o seu léxico para consulta manual, pero non informática. Só hai unha pequena parte informatizada, e aínda non se realizou ningún tipo de clasificación temática do material transcrito nin se efectuou unha audición do material non transcrito para saber realmente o contido e a calidade lingüística e etnográfica do texto. O material está en cassetes tal cal foi rexistrado no seu día, sen ningún tipo de dixitalización. Realizouse soamente unha catalogación informatizada dos lugares, coa parroquia e concello correspondente, pero aínda non se fixo unha informatización da ficha do(s) informante(s) de cada punto gravado.

### 3 SUBARQUIVO DE ETNOTEXTOS DOS 90

A DGICYT do Ministerio de Educación y Ciencia aprobou no seu día un proxecto solicitado para a creación dun *Arquivo Dialectal da Lingua Galega* con sede no Instituto da Lingua Galega (PB91-0784), que tiña que realizarse entre xullo de 1992 e xullo de 1995. O proxecto, do que eu era o investigador principal, presentárou conxun-

tamente con Antón Santamarina, Manuel González, Xosé Luís Regueira, Francisco Cidrás, Xavier Varela e Carme Hermida.

Posteriormente a Dirección Xeral de Universidades da Xunta de Galicia concedeu o proxecto *Actualización do Arquivo do Galego Oral* (XUGA-24001-B96) para executar entre 1996 e 1998 a un equipo formado por Carme Hermida, Xavier Varela, Francisco Cidrás, Eduardo Moscoso, Carme Ares, Carme García Rodríguez e eu mesmo tamén como investigador principal. Todos eramos profesores do Departamento de Filoloxía Galega da USC, igual que os bolseiros predoutorais Miruca Parga Valiña e Carlos Valcárcel Riveiro que máis tarde se uniron a este proxecto de *Actualización do Arquivo*.

A concesión deses dous proxectos permitiunos retomar e actualiza-lo *Arquivo do Galego Oral* que se fora formando no ILG. Agora levouse a cabo unha planificación tendo como meta o obxectivo, utópico a comezos de 1992, de que neste subarquivo de etnotextos dos anos 90 houbese, alomenos, unha mostra das 3.768 parroquias galegas, pois partimos da parroquia como unidade fundamental e non do concello. E tamén queriamos, algo moito máis utópico, que nas gravacións desta nova xeira de etnotextos houbese unha mostra de tres xeracións de cada lugar gravado ou alomenos dunha mesma parroquia: un informante con menos de 30 anos, que no período 92-94 queriamos que non chegase ós 25 anos, pois eran os de menos desa idade os que daquela tiveran contacto co galego na escola; un informante de 31 a 59 anos, a poder ser de 40 e tantos anos; e un terceiro de 60 anos en diante. E esta mostra de tres xeracións acadouse en bastantes das gravacións realizadas.

### 3.1 Estado das gravacións

Cando en abril de 1996 se solicitou o proxecto de *Actualización do Arquivo do Galego Oral* para amplia-los etnotextos dos anos 90, contábase con 463 gravacións da provin-

cia da Coruña, 315 de Lugo, 217 de Ourense e 616 de Pontevedra. Eran unhas 750 horas de gravación, das que estaban transcritas, aproximadamente, a metade e informatizada unha terceira parte. No período 1996-98 realizáronse unhas 450 horas de gravacións, que presentan a seguinte distribución provincial: 214 gravacións na Coruña, 231 en Lugo, 83 en Ourense e 107 en Pontevedra.

En xaneiro de 1999 a situación do subarquivo de etnotextos dos anos 90 era a seguinte: estaban gravados 4.434 informantes de diversas xeracións, nunhas 1.200 horas, correspondentes a 271 concellos de todo o noso dominio lingüístico (incluída a Galicia non administrativa), a 1.312 parroquias (algo máis dun tercio das 3.768 de Galicia) e a máis de 2.000 lugares. A maior parte das 1.200 horas de gravación están en 2.090 casetes dunha hora de duración, a maioría da marca 3M AVX e Sony HF.

Entre os puntos enquisados hai parroquias cunha única mostra oral e dun único informante, pero tamén mostras de varios lugares dunha mesma parroquia. Ás veces realizouse, tanto no hábitat rural como no urbano, unha recolleita máis completa en varios puntos de cada unha das parroquias dun determinado concello, con mostras que teñen en conta a profesión, sexo e idade, coa finalidade de realizar investigacións en profundidade sobre a situación do galego. A provincia de Pontevedra é a mellor representada, cun “varrido” parroquia por parroquia de concellos de diferentes comarcas, especialmente da zona centro-meridional, aínda que ás veces a mostra lingüística soamente corresponde a unha persoa da primeira xeración.

Ademais destas gravacións en casete –ningunha delas polo de agora dixitalizada– fixéronse outras en soporte dixital (unhas 50 horas, nos anos 1997, 1998 e comezos de 1999), en minidiscos de 74’, rexistradas cun aparello Sony MD Walmann Portable Minidisc Recorder Mz-R3, que permiten unha excelente audición e unha óptima conservación.



### 3.2 Transcripción e estudio

Aproximadamente un tercio do material está transcrito, aínda que ás veces só se transcribiu unha parte e se comprobou acusticamente o resto para saber que temas contén toda a gravación e así proceder á catalogación. Só unha parte das transcripcións están informatizadas e incorporadas á Base de Datos Lexicográfica do ILG.

Actualmente está transcrita e informatizada unha ampla escolma de etnotextos representativos de todo o dominio lingüístico galego, con varias mostras xeracionais para poder estudar, entre outros aspectos, a incidencia do actual estándar oficial e a súa aceptación social e a regresión ou a progresión da interferencia do castelán sobre o galego, nos diferentes planos e xeracións de informantes. En principio é a nosa intención que o estudio lingüístico se publique conxuntamente cos textos analizados<sup>1</sup>.

Das 2.090 casetes de etnotextos dos anos 90 ás que antes me referín, 679 casetes conteñen gravacións realizadas por membros dos dous proxectos arriba mencionados e por diferentes investigadores, moitos deles bolseiros do ILG. Nalgúns casos parte dese material usouse para a redacción de diversos traballos de investigación dos cursos de doutoramento (o recollido no Grove, na Estrada, en Padrón ou en Vilardevós, por ex.) ou para a redacción de memorias de licenciatura, como ocorreu co recolleito nas parroquias do Hío (Cangas), Loureiro (Cotobade) e Viceso (Brión) e nos concellos de Forcarei, Frades, S. Cosme de Barreiros, Foz e Vilanova de Lourenzá, traballos que case sempre van acompañados dunha ampla escolma de etnotextos de diferentes xeracións. Miruca Parga Valiña está a realizar unha tese de doutoramento sobre a interferencia en todo o galego oral, con especial atención ós concellos da Mariña de Lugo, baseándose en material do *Arquivo do Galego Oral*.

1. Os textos publicáranse seguindo o meu traballo "Normas para a transcripción de etnotextos do Arquivo do Galego Oral", *Revista de Filología Románica* 14, tomo I (1997), 225-240.

As restantes casetes son gravacións orixinais ou ben copias depositadas no ILG polos seus autores. A procedencia destes depósitos é moi diversa pois, a carón das realizadas nos concellos da comarca de Padrón por estudantes do I.B. de Padrón no ano 1994, están as dos anos 1991, 1992 e 1993 efectuadas en moitos puntos do concello de Palas de Rei por Xerardo Pereiro para un estudio antropolóxico sobre narracións orais publicado por Sotelo Blanco en 1995 ou as de membros do ILG que traballaron sobre o galego oral nas súas memorias de licenciatura e teses de doutoramento. Outras proceden de traballos sobre galego oral dirixidos por diversos profesores do Departamento de Filoloxía Galega da USC, especialmente por membros dos proxectos arriba citados (Carme Ares en Maxisterio de Lugo, Carme Hermida en Ciencias da Información de Santiago e Xavier Varela, Carme García e eu mesmo en Filoloxía de Santiago).

### 3.3 *Tematización informática dos etnotextos*

Realizamos unha ficha informatizada de cada un dos 4.434 informantes que interveñen nos etnotextos dos 90, na que ademais de datos do informante (anos, profesión...) figura o lugar, a parroquia, o concello, a data e o autor da gravación e tamén o tema do etnotexto, se está transcrito ou polo menos oído o seu contido.

Os etnotextos están clasificados en 18 grandes bloques temáticos, con diferentes subtemas, que dan unha idea do variadísimo contido deste subarquivo:

1) Cultura popular, con 12 subtemas. Contén moitos contos e lendas, ademais de cantigas recitadas.

2) Crenzas, con 13 subtemas. A maioría refírense á Compañía e ó mal de ollo.

3) Festas, romarías e costumes, con 19 subtemas, con moitas mostras de cada un deles.

4) Nenez, con 7 subtemas. A maioría dos textos refírense á escola e ós mestres.

5) Mocidade, con 3 subtemas, con moitos textos sobre o contraste entre o antes e o agora na xente maior, mentres que na xente nova domina o relativo ás diversións e ós estudos.

6) Traballos e productos agrícolas, con 21 subtemas. A este bloque temático corresponde a maior parte dos etnotextos, e son fundamentalmente de xente maior.

7) Traballos e productos do mar e de río, con 8 subtemas. A maior parte dos textos relativos ó mundo do mar tratan do marisqueo e dos naufraxios.

8) Outros traballos, con 40 subtemas. Hai bastante material de todos eles, desde o traballo na fábrica de conservas ou nunha fábrica de baleas (subtemas 1 e 2) ó traballo como ensinante ou como bombeiro (39 e 40). Así e todo, son os subtemas 4 (zapateiro e zoqueiro) e o 12 (contrabando e estraperlo) os mellor representados.

9) Hábitat, edificios e servicios; monumentos e xeografía, árbores e animais. Neste heteroxéneo bloque sobrancean, con moito, os contos e as lendas sobre o lobo.

10) Acontecementos e personaxes históricos, con 7 subtemas, salientando o relativo á época da República e á Guerra Civil, á parte da historia da zona. Non faltan relatos da resistencia na posguerra como os do mítico guerrilleiro Foucellas.

11) Emigración, especialmente narracións sobre a experiencia vital do que iso representa.

12) Historias dunha vida, anécdotas e experiencias persoais, así como opinións varias. Trátase dun bloque temático moi heteroxéneo onde se agrupan, entre outros, etnotextos sobre política, fútbol, moda e TV a carón doutros sobre os ciganos, a ETA, a Garda Civil ou o feminismo.

13) Relacións persoais, con 5 subtemas.

14) Comidas e receitas.

15) Enfermidades, accidentes e saúde. Aquí hai narracións sobre a vellez e as complicacións na saúde, os baños termais e os remedios caseiros, pero tamén textos sobre a sida e as drogas.

16) Lecer, cultura e ocio.

17) Evolución dos usos e dos costumes e o progreso. Este posiblemente sexa o tema dos temas, o tema recorrente por excelencia, pois nos etnotextos da xente maior faise moita referencia ó contraste entre a vida de antes e a actual.

18) O derradeiro bloque temático refírese á lingua, con comentarios sociolingüísticos e outros sobre o uso do galego e o castelán. Moitos corresponden a xente nova que reflexiona sobre o estado da lingua e mesmo sobre a calidade do idioma nos medios.

Aproximadamente un tercio deste material está transcrito ou, polo menos, comprobado acusticamente para ve-la calidade da gravación e, sobre todo, para saber que temas conteñen os etnotextos. Só unha parte das transcricións están informatizadas e incorporadas á Base de Datos Lexicográfica do ILG.

Na transcripción e na informatización de etnotextos colaboraron Elisa Fernández Rei, Miruca Parga Valiña e Dolores Ramos Duarte, mentres que Nuria Mariño Varela e Xavier Canosa Rodríguez axudaron a informatizar algúns textos e Carme Silva Domínguez participou no traballo de escaneo e revisión doutros. Na informatización da ficha completa de cada gravación e na catalogación e tematización informática colaboraron Carme González Bueno e especialmente Valentina Veiga Alonso, quen ademais participou na audición e clasificación de boa parte do material non transcrito.

Una vez transcrito e informatizado todo este material poderase dispoñer dun grandioso corpus do galego oral, que dará lugar a publicacións de moi diversa índole (edición de etnotextos agrupados tematicamente, redacción de vocabularios comarcais e xerais, léxicos de frecuencias, estudos sobre a adquisición do estándar atendendo a niveis xeracionais...), á vez que os lingüistas estudiosos da gramática e da pragmática e os non lingüistas (especialmente etnógrafos e historiadores) poderán dispoñer dun bo material para as súas investigacións.

#### 4 SUBARQUIVO DO CANCIONEIRO DE SCHUBARTH E SANTAMARINA

Unha copia de todo o material sonoro do *Cancioneiro Popular Galego* (7 vol. publicados entre 1984 e 1995), en gran parte irrepetible porque moitos informantes xa faleceron, está depositado no ILG. Outras copias están en RNE da Coruña, na Fundación P. Barrié de la Maza, no arquivo da música popular europea de Viena e no Arquivo Sonoro de Galicia. No prólogo do primeiro volume o musicólogo J. López Calo cualificara esta obra como “la máxima aportación jamás intentada hacia la conservación y conocimiento del folklore musical de Galicia”.

O corpus do *Cancioneiro* de Schubarth e Santamarina<sup>2</sup> (unhas 350 horas de gravación) foi recollido en 82 concellos da Galicia administrativa (27 da Coruña, 19 de Lugo, 10 de Pontevedra e 26 de Ourense) e en 13 concellos das comarcas estremeiras (4 da Terra Eo-Navia, 8 dos Ancares orientais e do Bierzo occidental e 1 das Portelas). Nos cantigueiros precedentes de Casto Sampedro, editado por Filgueira Valverde en 1942, e no de Bal e Gay, de 1973, non se tivera en conta o folclore da “Galicia irredenta” dos vellos galeguistas.

A maior parte do material do *Cancioneiro* foi recollido entre 1978 e 1983 por Dorothé Schubarth. Hai ademais melodías de 1968 rexistradas na Fonsagrada por Antón Santamarina e de 1975 procedentes das gravacións do *ALGa*. De 1978 é o material de Budiño (Salceda de Caselas), procedente do arquivo de Fuxan os Ventos. Hai ademais unhas cantas melodías dos anos 1984, 1985 e 1986 recollidas por Dorothé Schubarth ou procedentes da colección de Manolo Rico.

2. Sobre o corpus e a estrutura deste *Cancioneiro* e sobre a súa importancia na literatura popular galega do séc. XX pode verse o meu traballo “O folclore musical galego do final do milenio: o *Cancioneiro* de Schubarth e Santamarina”, *A Trabe de Ouro* 31 (1997), 87-97.

A transcripción das melodías é obra de Schubarth, mentres que Santamarina se ocupou de fixa-la transcripción lingüística dos textos. Esta transcripción reflicte do xeito máis fiel posible a oralidade, con seseos e gheadas, con rotacismos e contraccións e con toda clase de interferencias do castelán nos textos en galego e dos galeguismos nos textos casteláns, o que fai que o *Cancioneiro*, á parte do inestimable valor musical, teña un gran valor lingüístico.

#### 5 SUBARQUIVO DE TEXTOS NUN REXISTRO FORMAL

Formouse este subarquivo no período 1996-98. Son unhas 80 horas en soporte casete de 90', de ferro ou de cromo marca TDK e Philips, gravadas a maioría nun aparello Sony TVM-80V, ás que hai engadir-lles unhas 15 horas en soporte minidisk, rexistradas cun aparello Sony Portable Mz-R3. Trátase especialmente de conferencias sobre temas moi diversos relacionados coa realidade sociocultural de Galicia a cargo de especialistas en política, historia, etnografía, lingua ou literatura, así como presentacións de libros e diversos actos. A maioría son actos realizados en Compostela ó longo do ano nas aulas universitarias ou fóra delas. Á parte das conferencias e das mesas redondas do *I Congreso Internacional A Lingua Galega Historia e Actualidade* organizado polo ILG en setembro de 1996, copia fornecida polo Arquivo Sonoro de Galicia, as outras gravacións foron case todas realizadas por Carme Hermida e por min.

A estas hai que engadir-lles gravacións de moitas das emisoras locais de radio que emiten en galego, dalgunhas televisións locais e diversos programas da TVG polo seu grande interese lingüístico e etnográfico, como foi a serie *Fe de vida* emitida hai uns anos. E xa forman parte dese subarquivo os primeiros capítulos das *Mareas vivas* de Antón Reixa emitidos na TVG, dado o interese para o estudio dos diversos rexistros do galego actual, con incorporación nun rexistro formal da gheada e do seseo e doutros fenómeno do galego oral popular que non se oen xeralmente nos medios.

## 6 ARQUIVO ORAL DAS LINGUAS MINORIZADAS

O *Arquivo do Galego Oral* do ILG complementábase cun *Arquivo Oral das Linguas Minorizadas*, que xa conta cunhas 150 horas sobre a problemática da estandarización e da vitalidade etnolingüística das linguas e das variedades minorizadas, especialmente do ámbito románico, así coma con textos en diversos rexistros desas linguas.

Son gravacións en casetes de ferro ou cromo, a maioría feitas por min desde 1996 en moi diferentes lugares europeos, destacando as relativas á situación do occitano (en occitano), ó aragonés (en aragonés e en español), á minoría eslovena no Friul (en italiano), ó friulano (en italiano, español e friulano) e sobre todo as relativas á situación do sardo (en sardo, italiano e español), con algúns etnotextos en sardo, tanto en rexistro formal como informal. E tamén hai algunha gravación sobre a situación do catalán de Alguer (en catalán desa vila sarda) e sobre o catalán de Cataluña (en catalán), sobre o corso (en francés e italiano) e sobre o romanche (en italiano), sobre diversos problemas do ensino e da estandarización do euskera (en español) e sobre o asturiano (en español e asturiano). Outras gravacións son lecturas de textos de moi diferentes rexistros e das máis diversas linguas e variedades románicas a cargo de falantes nativos.

Hai varias horas de gravacións sobre o “galego” de Cáceres realizadas unhas en 1992 por Xosé Henrique Costas nos “tres lugares” e outras feitas por Costas e por min en 1999 nesa zona de Estremadura de fala “galega”. Hai tamén algunha gravación en mirandés, de 1978, correspondente a unha copia das gravacións do *Atlas Lingüístico de Portugal*, xunto con outras que realicei en 1999 na Terra de Miranda e noutros puntos trasmontanos arraianos con Galicia. E tamén hai gravacións tiradas da radio, especialmente de finais dos anos 80 relativas á problemática social do galego de Asturias (en galego de Asturias e en español), igual que CDs ou casetes comercializados con etnotextos e, sobre todo, con música de raíz e doutro tipo de diferentes linguas románicas.

O *Arquivo Oral das Linguas Minorizadas* creouse coa principal finalidade de servir de apoio sonoro nas clases das materias de Variedades Minorizadas e Sociolingüística Románica que nestes momentos impartimos Antón Santamarina e eu mesmo na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela.

#### 7 REMATE

E remato volvendo ó *Arquivo do Galego Oral* do ILG. Á vista do dito creo que é obvia a utilidade deste arquivo, que existe gracias, fundamentalmente, á xenerosidade de moitísimas persoas: milleiros de galegofalantes doaron as súas voces e centos de enquisadores percorreron a Galicia administrativa e as comarcas estremeiras para facer gravacións. O citado *Arquivo* está dentro do ILG, pero nunca houbo asignación económica de ningún tipo para el. Nos últimos anos algún bolsreiro de colaboración do MEC foi asignado ó *Arquivo*, onde ademais colabora voluntariamente algunha persoa licenciada allea á Universidade, sen ningún tipo de remuneración.

Parte do traballo de informatización e de transcripción e o “varrido” dalgunhas comarcas e concellos dos que non tiñamos ningunha mostra, así como toda a compra do material informático, dos aparellos de gravación e de moi diverso material realizouse mercé á concesión dos dous proxectos arriba citados (PB91-0784 da DGICYT do MEC e XUGA-24001-B96 da Xunta de Galicia), proxectos ós que se acudiu en convocatoria pública.

A única publicación que ata o momento se fixo con etnotextos do Arquivo do Galego Oral foi o audio-libro *A nosa fala. Bloques e áreas lingüísticas do galego* (1996), con textos de diferentes xeracións co fin de que se poida apreciar mellor a variedade da lingua, e tamén coa finalidade de presentar unha panorámica de como falamos e de como estamos no mundo nós, os galegos. Ese estoxo cun libro e tres casetes dunha hora de duración cada unha foi posible mercé ó Arquivo Sonoro de Galicia do Consello da



Cultura Galega que organiza este *I Encontro O son da memoria. O patrimonio oral e a música popular*, que ademais de publicalo custeou dous bolsellos (Miruca Parga e Xavier Canosa) para axudarnos a Carme Hermida e a min na realización dese traballo. A idea fora de Afonso Monxardín, quen ademais puxo á nosa disposición a técnica Bea Pérez Mosquera pertencente ó Arquivo Sonoro que el coordina. Eu quero dicirlle a Monxardín, que tantos anos leva xa con esta teima da oralidade e da conservación e difusión do noso fráxil e riquísimo patrimonio oral, que non coñezo sobre as linguas do noso contorno ningún traballo semellante ó libro e gravacións de *A nosa fala*.

A Societât Filologjche Furlane editou en 1995 o libro *Lis Contus dal Popul*, con soporte oral en cassetes; pero trátase dunha escolma de textos xa publicados, transcritos e narrados polo poeta friulano Eddy Bertolussi con apoio dos técnicos da RAI de Trieste. O Institut d'Estudis Catalans publicou en 1998 un volume (e unha casete) con etnotextos do catalán oriental correspondentes ó *Atlas Lingüístic del Domini Català*, gravados basicamente entre 1965 e 1975, con informantes da primeira xeración de 60, 70 e 80 e tantos anos (só algún de 40 e 50 e tantos anos), mesmo nos escasos etnotextos dos anos 90. Na introducción deste audio-libro catalán, o apartado "Reculls d'etnotextos en altres àrees romàniques" remata con referencias á edición de *A nosa fala*, onde os editores Joan Veny e Lúdia Pons i Griera sinalan que os etnotextos da obra galega, "seleccionats d'acord amb el seu interès lingüístic i temàtic i amb el suport sonor de tres cassetes", corresponden a informantes de diversas xeracións, con algún representante da terceira xeración.

Descúlpeleme o que estas palabras poidan ter de inmodestia e de autogabanza por ser co-editor do audio-libro *A nosa fala*: entre os presentes vexo que hai bastantes alumnos meus destes anos que saben que non son amigo de chufar a ninguén, e moito menos aínda de andar autochufándome. Pero creo que é de xustiza dicir isto, non tanto por min senón por xente como Monxardín e Santamarina que no seu día nos animaron a Carme Hermida e a min a facermos

unha escolma oral e, sobre todo, polas moitas persoas que dun xeito ou doutro contribuíron con total desinterese e dando todo tipo de facilidades para que esa nosa escolma do galego oral en audio e mais en libro fose unha realidade.

Só quen silandeiramente anda a recoller material e logo se pon a transcribilo pode ter unha idea do moito traballo que hai detrás desa escolma de etnotextos de só tres horas, da que Filgueira Valverde –daquela presidente do Consello da Cultura Galega– dicía na presentación da obra “que é unha pequena mostra da ricaz colleita de materiais lingüísticos gardados no Instituto da Lingua Galega” na que se recollen “textos que teñen non só interese como documentos lingüísticos senón tamén como testemuños da vida mesma: tráxicos unhas veces, festivos outras, intrascendentes outras, pero sempre engaiolantes”.

# OS DOCUMENTOS ORAIS NA HISTORIOGRAFÍA SOCIAL SOBRE A GALICIA DO SÉCULO XX<sup>1</sup>

*Raúl Soutelo Vázquez*

Colaborador do Museo Etnolóxico de Ribadavia, Ourense

## 1 INTRODUCCIÓN

A xornalista Ángeles Caso afirmaba, nun artigo recente, que “la Historia suele servirnos para negarla ignorándola o para convertirla con alegría en pura leyenda”, reenviándonos ó sempiterno debate sobre a fiabilidade das fontes que empregamos para construír os nosos relatos historiográficos sobre o pasado histórico. Circunscrito o problema ó caso concreto dos *documentos persoais*, debemos admitir que, en ocasións, xorde a dúbida razoable de se as narrativas orais, autobiografías, fotografías e a correspondencia familiar que fundamentan os nosos discursos historiográficos remiten a unha regularidade permanente ou, polo contrario, só representan un acontecemento illado que entrevistado e investigador sobredimensionan, creando unha ficción histórica a partir de anécdotas intrascendentes para o pasado colectivo<sup>2</sup>.

1. Este texto é unha versión revisada da nosa participación na mesa redonda sobre o “Tratamento e organización de documentos orais”, no I Encontro *O Son da Memoria*, organizado polo Consello da Cultura Galega. Queremos agradecerlles ós coordinadores que nos deran a oportunidade de expor, naquel foro, as nosas experiencias e inquedanzas, e ó amigo Xosé Carlos Sierra que nos facilitara, unha vez máis, o emprego das transcricións e inventarios do Arquivo Oral do Museo Etnolóxico de Ribadavia. O presente ensaio beneficiouse tamén das pescudas desenvolvidas no seo do proxecto de investigación “Asociacionismo, identidades colectivas e mobilización sociopolítica na emigración transoceánica. O caso galego en perspectiva comparada, 1880-1960” (XUGA 21004B97), que dirixe o profesor X. M. Núñez Seixas da Universidade de Santiago de Compostela.

2. O profesor Aróstegui (1995: 378 e 380) engloba, na suxestiva categoría de *documentos persoais*, todas as informacións de tipo privado que se poidan rescatar nos baúis familiares ou nos etéreos arquivos da memoria individual, ó mesmo tempo que reclama con insistencia o “necesario rigor na recolección e almacenamento dos teste-

Nós consideramos que estas lembranzas e “cousas de vellos” constitúen, xunto con outros restos de cultura material (fotografías e cartas familiares, apeiros de labranza, construcións de interese etnográfico como fornos comunitarios, hórreos e muíños), o acervo máis rico e complexo da *tradición cultural* desta fisterra peninsular, que foi ata datas moi recentes un *país de labregos*. Pero estes documentos e materiais foron ignorados pola historia académica convencional, cegada polo fetichismo do papel escrito, e só recentemente se vén insistindo, desde unha perspectiva interdisciplinaria, en que as narracións autobiográficas permiten contextualizar, histórica e socialmente, o material etnográfico que empregou a persoa á que entrevistamos. Isto transforma completamente o enfoque tradicional do proceso de reconstrución historiográfica do pasado histórico dun escenario social, que se reelabora agora a partir da narración directa dos habitantes que interactuaron nel (Pastor, 1995: 31).

A “Historia Oral” –entendida como unha actividade historiográfica que aplica determinadas técnicas e metodoloxías de acceso ó pasado recente, xeralmente en estudos empíricos de nivel microsocial a cabalo entre a Etno-Antropoloxía e as novas tendencias socioculturais da Historiografía Contemporánea e do tempo presente– pode axudarnos nesta tarefa, se supera os peri-

muños... para obxectivar a Historia Oral”, depurando as [auto]censuras e subxectividade que relativizan a representatividade das informacións proporcionadas por este tipo de documentos. Nótese que a propia caracterización que fai este autor dos documentos escritos como *convencionais* implica o recoñecemento implícito do carácter heterodoxo das fontes persoais. Fronte ás reticencias da academia, os teóricos e practicantes da mal chamada Historia Oral atrincheiráronse nun permanente discurso defensivo das técnicas e métodos que permiten crear estas fontes e, sobre todo, das infinitas posibilidades que nos brinda a negociación permanente que se establece entre o investigador e os entrevistados, cos que pretende construír unha “historia viva”. Intentamos contrastar empiricamente esta argumentación, que se repite na maioría dos estudos teóricos xa clásicos (Aceves, 1994; Berg, 1990; Dunaway, 1990; Folguera, 1994; Hammer e Wildavsky, 1990; Joutard, 1984; Pedro e Ramos Flores, 1995), nun traballo recente con Xoán Xosé Jardón Pedras (1997).

clitados discursos defensivos fronte ó desdén da historiografía convencional.

Non imos retomar aquí o debate superado sobre a utilidade real das fontes orais, pero si queremos apuntar que a persistencia da obsesión “cienticista” polo documento escrito entre os nosos colegas confinou a tradición oral no gueto dos estudos etnoantropolóxicos sobre os pobos primitivos doutros continentes, ou sobre a cultura tradicional dos campesiños europeos, condenados a desapareceren na voráxine industrialista e urbanizadora da contemporaneidade. Isto explica que moitos historiadores fosen atraídos polo estudio das formas culturais e a vida cotiá das “xentes sen historia” na mellor tradición da Antropoloxía Social, que os seduciu coa súa concepción global dos fenómenos culturais e sociais, especialmente útil para estudar as sociedades rurais nas que non existen relacións de carácter estritamente económico ou político con autonomía respecto das redes relacionais microsociais. Non esquezamos que os esforzos da Antropoloxía para explicar os fenómenos sociais en termos de totalidade interconectada inspiraron, no seu día, a perspectiva histórico culturalista da Escola de Frankfurt e a propia evolución dos Annales desde os anos sesenta do pasado século XX. Só así se entende que Michel Vovelle superase o optimismo estatístico e denunciase que a investigación seriada con fontes masivas levara á escola francesa a crear modelos culturais preelaborados, e falsificados na súa aparente continuidade, que eliminaban toda discrepancia ou mutación brusca e infravaloraban as expresións cualitativas de tensión ou conflito social (Vovelle, 1992: 342).

O discurso historiográfico con fontes cualitativas sería, desde esta perspectiva, “una ventana en la cárcel de la larga duración” (Serrano, 1996: 101-102), que nos permite acceder ó complexo mundo da cultura popular e das identidades colectivas porque busca as fontes que reintroduzan as tensións e rupturas sociais na caixa de ferramentas do historiador, descubríndonos a potencialidade heurística do particular e que as vivencias anónimas de calquera

home do pobo configuran a acción humana na historia social dun país, desde perspectivas e actividades que non foron debidamente contempladas na súa natureza poliédrica pola historiografía realizada coa documentación convencional (Ek, 1996: 77). Á fin e ó cabo, só os recordos persoais converten as frías páxinas dos libros de historia en realidade (Caso, 1999).

## 2 OS ARQUIVOS ORAIS EN GALICIA

O autor destas liñas non é, pola formación académica recibida nin pola actividade investigadora que desenvolve, o guía idóneo para ofrecer unha visión panorámica dos fondos documentais e liñas de traballo dos arquivos orais en Galicia. Este é, sen dúbida, un tema máis próximo ós profesionais da Arquivística e da Museoloxía pero, xa que dous reputados membros dese gremio nos encomendaron tal tarefa, intentaremos desempeñala con rigor, aínda que isto nos obrigue a expoñer o flanco débil dalgúns galeóns daquela flota. Analizaremos, a partir das nosas experiencias no Fondo HISTORGA do departamento de Historia Contemporánea e de América da USC e no Arquivo Oral do Museo Etnolóxico de Ribadavia (Ourense), a situación actual [en 1999] e os problemas que presenta en Galicia a formación, organización arquivística e utilización historiográfica dos documentos persoais. E tentaremos demostrar que estes poden complementar, desde unha perspectiva cualitativa, os estudos xa existentes sobre a transformación modernizadora das explotacións familiares e o seu recurso á emigración como unha forma máis de pluriactividade, sobre a incidencia da represión franquista ou sobre o funcionamento do mercado negro durante a posguerra. Fenómenos sen os cales resulta imposible comprender a historia recente da nosa terra.

Varios profesores do actual departamento de Historia Contemporánea e de América da Universidade de Santiago de Compostela desenvolveron, desde 1988, un ambicioso programa de recuperación e organización da memoria oral en Galicia,

a través do Proxecto Historia Oral de Galicia, que acollía dúas liñas temáticas de investigación con fontes orais, dirixidas, respectivamente, polas profesoras Pilar Cagiao e Isaura Varela. A nosa formación e posteriores contactos con ese equipo, xunto ó feito incontrovertible de que o tempo dá e quita razóns, fai-nos pensar que os resultados conseguidos por ambos os grupos son certamente dispares, aínda que a experiencia servise, ó menos, para que moitos estudantes nos iniciásemos na investigación historiográfica coa metodoloxía das fontes orais. O equipo que dirixían Isaura Varela e o voluntarista Marc Wouters para estudar a represión durante a Guerra Civil e a inmediata posguerra nunca foi capaz de superar os vicios da historiografía militante e a falta dunha coordinación seria que contrarrestase a inexperiencia e inestabilidade dos seus membros de base<sup>3</sup>, de xeito que os resultados acadados foron máis ben escasos e de non excesiva calidade<sup>4</sup>. O *alter ego* desta situación viría dado polas investigacións da profesora Pilar Cagiao sobre a emigración galega a Latinoamérica. Pescudas que se centran no estudio da participación feminina neste proceso a través da

3. Alumnos dos últimos cursos de licenciatura (Wouters, 1993: 15), que eramos, á fin e ó cabo, os que realizabamos o traballo de campo co que se constituíu o famoso acervo de máis de 700 entrevistas, de desigual calidade e que moitas veces carecen da correspondente transcripción xa que o noso inicial entusiasmo pronto se desvanecía ante a confusión reinante. Isto explica, en parte, a pobreza dos resultados obtidos, se os comparamos, por exemplo, co equipo de historia rural dese mesmo departamento, do que a terceira xeración xa está achegando interesantes reflexións metodolóxicas sobre as posibilidades das fontes orais no estudio dos movementos sociais (Bernárdez Sobreira e Cabo Villaverde, 1997; Cabo Villaverde, 1997; Soutelo Vázquez e Varela Sabas, 1995).

4. A publicación dos resultados deste grupo limitábase, que saibamos, a unha pretendida reflexión teórica do propio M. Wouters con X. Pantaleón (1995), que exercía como arquivista do Fondo HISTORGA, presentada no primeiro macrocongreso *A Historia a debate* (1992) e publicada logo na revista *Historia y Fuente Oral*, e unha crónica colectiva sobre os primeiros días da sublevación militar-fascista en Galicia (Wouters, 1993), de calidade desigual e na que sobresaen as contribucións de X. M. Núñez e X. Prada, que anuncian xa a brillante traxectoria investigadora que ambos desenvolveron a posteriori (Núñez Seixas, 1993).

correspondencia e memorias de vida que ela mesma e o seu equipo veñen recompilando sistematicamente a ambos os lados do océano que nos une (Cagiao Vila, 1997).

Existen aínda outros dous arquivos de documentación oral: o Arquivo Sonoro de Galicia, no seo do Consello da Cultura Galega, e o Arquivo Oral do Museo Etnolóxico de Ribadavia, pero non nos imos referir a eles máis que tanxencialmente, xa que nos acompañan especialistas que os coñecen moito mellor. O primeiro vén desenvolvendo un interesante e imprescindible labor de recuperación da memoria do galeguismo e da emigración ultramarina, e conta cun importante acervo de discursos e conferencias de figuras tan senlleiras como Otero Pedrayo, Seoane ou o propio Castelao.

O segundo, o Museo Etnolóxico de Ribadavia, vén desenvolvendo, dende 1995, un programa de recuperación da memoria oral para documentar as súas exposicións etnográficas, o Museo do Viño e as investigacións de cantos colaboramos con esta institución. O dinamismo e a capacidade de optimizar os recursos económicos e humanos, sempre escasos, que ten demostrado o seu director materializáronse nun Arquivo Oral que ofrece interesantes posibilidades de traballo interdisciplinar coa Socioloxía rural e a Antropoloxía social, pola variedade de temas e enfoques que orientou a recompilación do material empírico que integra este arquivo, tal como pode verse no cadro que segue<sup>5</sup>.

5. Este arquivo é, ademais, o único que dispón, actualmente, de duplicados de todas as gravacións orixinais, que permiten realizar estudos de tipo lingüístico ou filolóxico sobre a lingua galega, así como transcricións escritas e informatizadas, que facilitan a busca nos contidos a través de palabras chave, aumentando sensiblemente o rendemento acadado polo investigador, sempre escaso de tempo para realizar o seu traballo.



FONDOS DOCUMENTAIS DO ARQUIVO ORAL DO M.E.R.		
Tipo de documento	Cantidade	Tema ou Sección
Gravación en vídeo	32	Antropoloxía
	43	Etnohistoria
	2	Música
	21	Escola-Obradoiro
	11	Teatro
	10	Cine
	2	Socioloxía: muller
	5	Arte
	TOTAL: 126	TOTAL: 8
Gravación orixinal en audio con duplicados	9	Etnografía e cultura tradicional: Ribeira Sacra ourensá
	8	Etnografía e cultura tradicional: o Rosal pontevedrés
	12	Etnografía e cultura tradicional: Allariz
	111	Historia Rural: Ribeiro, Chairas do N-O
	45	Emigración galega a América <sup>6</sup>
	8	Presencia galega en Brasil
	23	Outros temas
	TOTAL: 216	TOTAL: 5
Fotografías	Sen inventariar	Etnografía e cultura tradicional
Correspondencia familiar	Sen inventariar	Emigración galega a América: arquivo da Familia Borrajo

Fonte: elaboración propia a partir do inventario para uso interno elaborado por M. Larriba con data do 30-10-1997.

6. Parte do material sobre a emigración galega foi doado polo profesor Julio Prada Rodríguez, que conseguiu recuperar este inxente volume de memorias de vida seguindo o “método”, tan expeditivo como recorrido, de proporcionarlles ós seus alumnos do IES do Carballiño (Ourense) un guión-enquisa, co que realizaron as entrevistas que posteriormente transcribiron e que el empregou como material empírico para un estudio posterior (Prada Rodríguez, 1997).

### 3 ÁMBITOS DE INVESTIGACIÓN CONTEMPORÁNEA NOS QUE SE VÉN APLICANDO A METODOLOXÍA DAS FONTES ORAIS

A utilización historiográfica dos arquivos orais presenta o problema da representatividade da memoria individual con respecto á memoria histórica dun país. Se aceptamos que a memoria constitúe sempre unha forma de recordo consciente e responsable de situacións pretéritas, vividas a nivel individual ou colectivo, e que toda narración historiográfica é unha creación literaria que constrúe a identidade dun individuo, dun grupo social ou de toda unha vila (Moradiellos, 1993: 101), concluiremos que a “observación escóitante” das persoas entrevistadas ábrenos múltiples vías de acceso ós mecanismos de construción de identidades e de representación da realidade social vividos polos propios informantes. A nosa práctica historiográfica sobre a Galicia rural do século XX lévanos a contrastar este material coas imaxes arquetípicas da sociedade campesiña que se atopan nos documentos convencionais e nos textos literarios coetáneos.

A memoria oral moldeouse, nesta sociedade campesiña maioritariamente iletrada e de ámbito parroquial, como un arquivo dos acontecementos, experiencias e informacións que podían afectar ás condicións de reprodución social do grupo familiar no contorno da comunidade veciñal, e que tiñan o seu espacio privilexiado de expresión e interacción nas canles da oralidade. Así pois, os *documentos persoais*, e especialmente os rexistros orais, constitúen a representación individual e cualitativa de experiencias colectivas nas que se reflicte unha percepción do mundo que transcende do individuo á sociedade, tal como demostraron P. Bourdieu (1986: 69-72) e G. Rosenthal (1991: 105-110). Isto permítenos recuperar a memoria subxectiva da vida cotiá dende novos temas con enfoques microsociais que foron marxinados pola historia académica convencional e, sobre todo, crear unha imaxe, con rostro humano, das accións e reaccións da xente corren-

te ante os procesos de relativa modernización económica e de cambio social que se foron desenvolvendo e truncando na Galicia rural contemporánea<sup>7</sup>.

Se admitimos que as narrativas orais nos permiten un acceso privilexiado ó variado repertorio de estratexias de adaptación ó mercado urbano e de resistencia ó estado liberal –representado polas elites locais que impedían a presenza campesiña nas esferas do poder local e, consecuentemente, na documentación convencional–, concluiremos, necesariamente, que a creación e utilización sistemática de arquivos orais ofrece infinitas posibilidades para estudar os procesos de relativa modernización económica e de cambio social na Galicia rural do século pasado. É hora xa de comprobar empiricamente se as nosas hipóteses se corresponden coa realidade. A iso imos dedicar os capítulos seguintes deste traballo, aproximándonos á cultura e ás formas de vida do campesiñado galego, dende esta perspectiva multidisciplinar e utilizando os documentos de natureza oral, producidos pola recompilación sistemática de entrevistas realizada polo equipo do Museo Etnolóxico de Ribadavia en diferentes comarcas de Ourense<sup>8</sup>.

7. As fontes orais resultan especialmente atractivas para estudar diferentes aspectos da organización económica e da estratificación social no mundo rural en conxunturas de modernización: o control da propiedade e a xestión dos medios de produción –fundamentalmente terra e gando–, as complexas estratexias de reprodución social do campesiñado en contacto co mercado ou a súa particular asunción selectiva dos obxectivos e tácticas das organizacións campesiñas e do movemento obreiro, construída sobre as experiencias compartidas e a convivencia cotiá, tal como se demostrou para a periferia das cidades galegas (Román, 1997; Bernárdez Sobreira *et alii*, 1997).

8. Aplicando o principio de que a actuación dos grupos campesiños en escenarios supralocais que pretendían impoñerlles unha subordinación económica e unha marxinación política pode estudiarse desde a perspectiva multidisciplinar do xénero autobiográfico, que constitúe o campo idóneo para analizar as interaccións entre o individuo e a sociedade, verificando o funcionamento efectivo das prácticas e regras sociais, tal como sinalaron G. Levi (1989) e Veiga Alonso (1996).

### 3.1 Transformacións económicas e pluriactividade campesiña no século XX

A historiografía rural máis recente demostrou que as variacións estacionais na demanda de traballo familiar, na explotación sen unha mínima estabilidade nin unha remuneración fixa e, sobre todo, o momento do ciclo reproductivo do grupo doméstico eran os factores que o impulsaban a asumir, dun modo selectivo, certas estratexias pluriactivas diferenciadas por xénero e idade (Domínguez Martín, 1996). Fenómeno que se constata regularmente nas entrevistas realizadas en diferentes comarcas de Ourense:

*Carreiros* eran os que tiñan os bois e bo capital porque ós bois hai que mantelos, o que non ten terra para manter unha parexa de bois non pode tela. Eiquí en San Paio, chegou a haber sesenta carreiros e en Ventosela éranos case todos, porque antes non había outra maneira de sacar o viño... O carreiro se cadra tiña dous ou tres fillos mozos que traballaban na casa ou iban co carro algún deles, de maneira que sempre había traballo para todos... Neste tempo andaban cos corredores a diario, porque viña moita xente ó viño<sup>9</sup>.

Aquelo non era esclavo de andar ó sol pero eran moitas horas de traballo porque no muíño non se durmía en toda a noite, tiñas que estar collendo nos sacos e botando outros. Nunca podías ir a ningún lado e sempre andabas cheo do polvo da fariña... Eu nacera nos muíños –nos do meu papá– e el tamén, e para que o vou decir, eu tiñalle cariño ós muíños aínda que son enredosos, pero a min íbame o tempo nils... Cando il iba cortar o pelo a Cea ou a Amoeiro os sábados e os domingos ou os días de feira, eu iba atender os muíños. Eu aínda fun dous anos desde que il xa non podía pero despois eu non podía xa cos caixóns... Naqueles tempos facíase moito porque había moito que moer, nesa habitación xuntábase unha pila de grao ás veces e vendíamos o que sobra do gasto da casa... Eu

9. Extraído da transcrición da memoria de vida de Ricardo Gómez Freire, nado en San Paio de Ventosela en 1905 e entrevistado en xaneiro de 1996 por Santiago Míguez Amil e polo autor, Archivo Oral do M.E.R.

de solteira andaba de costureira, tería por aí catorce anos cando aprendín cunha irmá do A. Ó principio eu non gañaba nada, despois empezaron a darme 25 cts... Despois ó casar eu xa pouco cosín porque a costura daba pouco daquela... Nós despois colléramoslle eiquí a tienda ó tío B. e estaba eu na tienda<sup>10</sup>.

A análise sistemática das narrativas orais que recolleemos na comarca vitivinícola do Ribeiro e nas *terras de pan levar* dos Chaos de Amoeiro, ó noroeste da provincia, revelan que a especialización productiva na vitivinicultura se traduciu na existencia dunha gama máis variada de “oficios” entendidos como pluriactividade temporal –case sempre estacional– coa excepción das actividades que estivesen vencelladas á comercialización do produto final que era, no caso que nós estudiamos, os outrora afamados caldos do Ribeiro<sup>11</sup>.

A memoria oral indica que as condicións reais de vida para as capas máis humildes do campesiñado eran de extrema dureza dende a infancia; ata o punto de que moitos nenos eran enviados como criados, a partir dos sete anos, para aliviar, polo menos, os

10. Memoria de vida de María Rodríguez Conde, de Ponte Mandrás (S. Cristovo de Cea, Ourense); pp. 1, 3, 6 e 7 da transcripción.

11. Unha viticultora octoxenaria explicábanos así a participación de diferentes “profesionais” na comercialización do viño: “Os *corredores* viñan cos *carreiros* ou cos *arrieiros* que traían recuas de mulas, todas enganchadas e levaban o viño en pelexos. Tardaban moito tempo en levar unha bodega de viño e agora veñen cun camiión e lévana toda nun viaxe... Os *corredores* axudaban a facer o trato do viño pero había que lle dar tres pesos en moio do que se axustase... Meu pai foi a Cuba moitas veces para pagar o que compramos... Era un *carpinteiro* de primeira, estas cubas fixoas todas el e *iba por aí arriba facendo cubas*... Viñannos os *cesteiros* á casa, eran d’aí d’onda Mondariz e traballaban moi ben. Pagábamossles por día de traballo e dábaselle a comida... Os *xornaleiros* viñan da montaña para cavar sobre todo, cobraban en viño e traían sacos de millo. Pero tamén había *xornaleiros* eiquí na nosa terra porque moita xente iba unhos días á cava ou á poda... Despois viñan os *estiladores* e pagábaselle por pote, a familia dos Zorros da Pena eran todos *estiladores*”. Extraído da entrevista realizada por Manuel Villar, Santiago Míguez Amil e Raúl Soutelo a Rafaela de Ervedelo (Cenlle, Ourense); pp. 5, 15 e 21 da transcripción (a cursiva é nosa).

gastos de manutención que debía soportar o núcleo familiar<sup>12</sup>. Este pode ser un dos factores que expliquen a existencia dunha ética campesiña de subsistencia semellante á famosa *economía moral thompsoniana*, que se reflicte na sentenza popular de que “todo o mundo ten dereito á vida” e que aínda se pode rastrear na memoria oral:

*Si tu tiñas miseria, aínda tiñan máis os outros. As da Ponte Mandrás viñan por un cuartillo de leite e regalábasllo ou vendíasllo por cinco céntimos porque sabías que a ti che sobraba... Secábamos un canizo de castañas e facíamos unhos potes de caldo e cunhas castañas secas ou asadas, comías aquilo e era o que había... Sólo traías carne de vaca cando era pola malla, facías unhas fontes de patatas con carne e se cadra despois de postre púñaslle requesón, que o facíamos nós con leite... Como tiñamos muchísimas antenas de mel, puñan nunha barreña aquil requesón tomado, botábaselle o mel e a xente comía aquilo de postre... Os outros días veña castañas e papas ou caldo e patatas... Cantas veces viñan algúns que baixaban da misa e viñan comer as papas porque sabían que nosoutros tiñamos as vacas e a fariña de millo coa que se facían as papas<sup>13</sup>.*

Esta cosmovisión ética do xusto/inxusto repítese noutros moitos testemuños, como o dunha señora que lembraba o quefacer profesional do seu home como ferreiro nas terras de Cea ó noroeste da provincia:

12. Vexamos, a modo de exemplo, un fragmento da autobiografía oral de Ovidio G. R., de Costa de Monte (Amoeiro, Ourense), nado en 1915 nunha familia de *caseteiros*; o seu pai emigrara a Cuba, onde morreu, polo que a súa nai o colocou como criado na casa dun campesiño acomodado en Ourantes (O Ribeiro): “Despois foi cando morreu meu pai, a miña nai quedou sola e miña irmá tería ó tempo catro ou cinco anos. *Eu fun de criado* cun que andaba nas feiras comprando vacas e becerros; anduven así *tirando deles por unha sogá e acarrexando marraus* hasta A Peroxa *por unha limosna* dende que faltou meu pai para criarmos a miña irmá”. Extraído da p. 1 da transcripción (a cursiva é nosa).

13. Memoria de vida de María R. M. de Cornoces (Amoeiro, Ourense); p. 4 da transcripción.

Tiña que ir arreglar as máquinas ás eiras para que pudesen acabar de mallar... Andaba por moitos sitios, non tiña domingos nin días santos buscando clientela, pero con eso foi vivindo e *ganou moitos cartiños a poder do seu traballo e do seu sudor ¡sin estafar a ninguén nin roubar a nadie!*<sup>14</sup>.

Outro aspecto significativo, que tamén aparece reiteradamente nas entrevistas que realizamos, é a referencia á escaseza e monotonía da dieta alimenticia, cuberta cos produtos que fornecía a propia explotación, logo de descontar os que se destinaban ó fondo de reprodución e á lucrativa comercialización de produtos frescos mediante o célebre “rianxo” que levaban as mulleres ós mercados urbanos:

Antes a vida era triste. Acórdame o tío “lagarto” que a muller sólo lle levaba bica de millo e verdura, patatas non as había... Nós íbamos co leite a Orense e vendíamolo polas casas... Non nos puxemos ricos pero fartámoslle a moitos a barriga e pra nós chegoulle ben... Botabámoslle auga e despois cando viña o Roque tirabámolo para que non nos levase á comisaría... Tamén levábamos repolos, figos, cereixas, moita vida. ¡Cantas veces fun cunha canasta chea de figos e vendíaos a cadela a ducia!... Aquiles tempos que non volvan. Había unhas bolas de pan bregado cunhos cornechos e nós toleabamos por unha bola daquelas pero aínda non facíamos prá peza do pan<sup>15</sup>.

As investigacións máis recentes inciden na importancia dos *ferreiros locais* como axentes difusores das máquinas agrícolas desde comezos do século XX; xa fose como vendedores ou, as máis das veces, arranzándoas e incluso mellorándoas con modelos de fabricación propia (Fernández Prieto, 1992b; Gallego, 1993). Este

14. Extraído da p. 5 da transcripción da memoria de vida de Remedios L. F., de S. Martiño (S. Cristovo de Cea, Ourense); a cursiva é nosa.

15. Memoria de vida de Amelia González, de Alongos (Toén, Ourense); pp. 13 e 14 da transcripción.

fenómeno aparece recollido en múltiples relatos orais por toda a provincia:

...il era un artista e *pegáballe ós motores e todo*. Fomos moitas veces aí á fábrica do papel de Lousado, que non sei que pasara na turbina que producía alí a corrente eléctrica coa auga do río para os motores eléctricos que había alí e aínda daban tamén pró puebliño de Lousado e para Torguedo... E arreglaba motores das *malladoras* tamén; como daquela non había case soldadura, cando lle rompían os engranaxes do cambio il desarmábaos, traíaos e enchufáballe unhos engranes novos á mau a base de serra e lima. Facíalle unhos encaixes axustados en cono para que non se soltaran, despoixa metíaos aí a presión e nin cunha soldadura... Despoixa no asunto de labranza fixemos moitos *arados completos*, porque como as fábricas que facían bisagras, vertedeiras e hostias desas quedaron arruinadas pola guerra non había repuestos, facíamos nós os eixes, as vertedeiras, a áncora e todo eso... E tamén fixemos rodicios pra muíños con cucharas e todo... Máis tarde cando eu xa non andaba con il, fíxose cunhos motores de motos antiguan e acoploullo a unha erguedora... Il o que se lle metera na cabeza facíao: comprou un muíño alá embaixo co fin de producir il a corrente; quería facer il a turbina e o rodicio e acoplarlle un motor como fora para producir alí corrente<sup>16</sup>.

A habilidade destes artesáns para adaptarse á neotecnia era unha imposición da demanda, cualitativamente variada e cuantitativamente limitada dos mercados locais, que obrigaba ós ferreiros a “saber facer” ou recompoñer unha ampla gama de utensilios que as familias campesiñas necesitaban nas súas casas e labranzas. Todo indica que había unha tendencia cara á transmisión xeracional do seu “saber” no seo do clan familiar, ó tempo que o adaptaban ás novas esixencias do mercado:

16. Extraído das pp. 7 e 8 da transcripción da entrevista realizada a Francisco Mosquera, de S. Cristovo de Cea. Felipe Castro tamén recolleu en Celanova varios casos de ferreiros que construían, por imitación, arados de ferro para os seus veciños e que arranxaban as malladoras. É significativo que a primeira malladora que chegou á comarca pertencese ó cura-párroco de Orille (Castro Pérez, 1997).



El xa naceu mamándoo porque xa o pai e o abuelo eran moi bos ferreiros e un tío que trouxera un libro de forxados de Lisboa... El empezou traballando neso, hasta os trinta e cinco anos ou así, facía as ferramentas do campo (machadas e machados, cuchillos, fouces e fouciñas, sachas), as cuchillas prós arados e ferraxes para carros facíaas il todas e para Santa Eugenia e por aí fixo moitos arados... Despois fora para Vigo e estubo alá traballando nun taller moi bo e despois iba á Escuela de Artes e Oficios de noite... Facía de todo e traballou moito facendo balcóns... Viña eiquí xente de Verín e de Ribadavia arreglar as máquinas de coser, pistolas e todo eso, porque tiña a exclusiva pra vender as máquinas Alfa nos aiuntamientos de Piñor e mais para Cea e podía vendelas como representante en toda Galicia... Nos anos sesenta daba cursos de bordado en Loeda e en Cea... Tamén viña arreglar os motores das máquinas de mallar... Viñano buscar se cadra cando andaban mallando nos pueblos e se estropeaban as malladoras nas eiras...

Francisco M. B. era sobriño daquel e experimentou persoalmente a simbiose da familia co oficio de ferreiro e o desexo de que este perdure nalgún home desta:

Foi unha familia moi experta na maquinaria, porque meu pai, que era primo carnal, xa traballaba neso e o pai del no asunto dos apeiros da labranza xa *lles viña de descendencia dende os abuelos del...* Cando eu salín da escola e andaba por alí, il dixome: “*Tes que vir pr’aquí aprender o oficio, porque ben sabes que esto vén de descendencia e ó morrer eu quedas tu con esto, porque levamos a mesma sona na nosa familia*”<sup>17</sup>.

A predisposición para adoptar as innovacións técnicas e no instrumental agrícola foi unha constante no devir profesional dos ferreiros rurais, que eran o axente difusor ideal, xa que coñecían os mercados locais e contaban coa confianza dunha clientela que precisaría a miúdo dos seus servizos para arranxar os arados e

17. Extraemos este fragmento e o anterior da memoria de vida de Remedios L. F. referíndose ó seu home, Secundino Blanco, coñecido como “o ferreiro de S. Mariño de Lamas” (S. Cristovo de Cea, Ourense); pp. 1, 5 e 7 da transcripción.

malladoras que adquirisen. Nas terras de Vilamarín e A Peroxa encontramos de novo outro ferreiro como artífice da difusión da nova maquinaria:

Eu mallei desde Barra de Miño toda esta cordillera hasta a costa do Faro... Vendín varias máquinas para Castro de Chantada e pra esta ribeira... Pra Rouzós de Amoeiro tamén vendín algunha e outra pró zapateiro de Viña en Cea... Despois canseime de andar c'aquelas e fabriquei esta máquina, porque as outras non ventoaban o pan, mallábano pero non o ventoaban e eu, alá cando me pareceu, collín e fabriquei esta que malla e ventoa e aínda traballei con ela un chisquiño de tempo, pouco... Eu era ferreiro, arreglaba arados e máquinas desas... Fun eu aprendendo de todo, pouco a pouco aprendín... Unhos arados arregleinos e outros fabricáronse naquela época que se traballaba co ganado<sup>18</sup>.

Todas as narracións orais que recollemos indican que estas terras cerealeiras do noroeste ourensán foron as pioneiras na difusión das novas máquinas cara ó interior da provincia, debido á facilidade para as transaccións comerciais co eixe ferroviario de Monforte e coas chairas do Deza, que eran os merca-

18. Memoria de vida de Manuel Fernández, “o Lebre de Casarizas” (A Peroxa, Ourense); pp. 1, 2 e 8 da transcripción. Este personaxe foi unha auténtica lenda vivente en toda a comarca, porque ó longo da súa vida exerceu de ferreiro, dentista, radioestesista e outros múltiples oficios a tempo parcial. Tivemos a fortuna de ver e fotografar a súa forxa-taller, na que modificaba apeiros e máquinas “para beneficiar os traballos da agricultura” segundo as súas propias palabras. Xa de neno foi capaz de construír un artefacto co que conseguiu remontar o voo, fazaña que superou os límites da comarca e que lle valeu ser entrevistado na TVG, e que lle inspirou a Chano Piñeiro o excéntrico personaxe do “Caladiño” na película *Sempre Xonxa*. Conserva tamén a malladora que el mesmo fabricou e outros aparatos que demostran a capacidade inventiva deste anónimo Leonardo contemporáneo. A súa neta Conchita R. F. ofreceunos máis informacións a este respecto: “Na fonte que nós temos no baixo da casa il empozaba a auga e fíxolle unha turbina, entón abríalle na hora da cena, a auga movíalle a turbina e nós tiñamos luz... Tiña catro acumuladores de cristal moi grandes, nos que mezclaba ácido sulfúrico e auga e co aire e c'aquil ácido nós tiñamos luz, cousa que non había aínda no resto do pueblo”.

dos onde adquirían as máquinas de ocasión. Outra das regularidades que apuntan os nosos entrevistados é que os emprendedores eran emigrantes retornados en todos os casos que analizamos. Un deles historiábanos este asunto cunha sorprendente riqueza de detalles:

A primeira máquina que veu pr'aquí traballaba á mau, dándolle manivela. Tráxoa un de Lalín que casara eiquí, antes de compralas eu... Tiña dúas rodas grandes, cunhas manivelas e dábanlle catro homes, dous a cada lado. Xa funcionaba bastante ben e adiantábase moito. Logo, veu outro tipo delas que penso que aínda hai unha aí ó pasar as Lamas da Agoada, na casa grande da Curbeira, que trouxeran unha que traballaba cos bois... Tiña unha especie de noria, os bois andaban a volta e tiraban dun cambón que por medio dunha catalina facía xirar o cilindro e xa mallaba case igual cá de motor... Eu fun despois a esa casa mallar c'aquela primeira malladora que eu trouxera, que era a primeira malladora que veu pr'aquí, comprárala no ano trinta e oito a un mecánico que había aí nas Casarizas, o "Lebre" ... Despoixa vendina pra Xinzo e eu compreí outra máquina que tiña eiquí no pueblo de Vilamarín. Aquela vendina prá raia de Portugal e fomos alá con ela... Tiña un motor Lister que era inglés e aínda o teño nesa casoupiña... O desa malladora do "Lebre" era o motor dunha lancha, fórao mercar eu a Vigo, o Lister tamén o comprara en Vigo... As novas viñan co seu motor, como as que empezou a fabricar a casa Ajuria, que foi a que trouxo a innovación das máquinas... Pero eu compraba os motores en Vigo porque me saía moito máis barato... A malladora despoixa comprábaa en Monforte, que había unha casa que se dedicaba a eso... Vendíaas xa usadas, traíanas doutras zonas, pero vendían máis ben as da casa Ajuria... As máquinas arreglábamas o ferreiro de Cea, houbo que cambiarlles os estriados dos cilindros porque se traballaba moito e xa estaban gastados. Como il non os sabía compensar non había forma de controlalas, veu o "Lebre" e compensoumas nun instante<sup>19</sup>.

19. Extraído das entrevistas gravadas por X. C. Sierra e o autor a Constantino Pérez Pérez, "o zapateiro de Viña" (S. Cristovo de Cea, Ourense), en outubro de 1995; pp. 1, 2, 3 e 5 da transcripción. O noso informante emigrou a Cuba en 1916 e regresou en

Lourenzo Fernández (1991: 843 e 1997) demostrou que este proceso de maquinización se intensificou en Galicia ó longo dos primeiros anos 1930, estreitamente vencellado ó asociacionismo campesiño de anteguerra. Aseveración que coincide tamén co material empírico que nós recollemos<sup>20</sup>. Pero foi o establecemento da firma comercial Maquinaria Agrícola Tomás Valente, en 1926, na cidade de Ourense, como concesionario de Ajuria para toda a provincia, o que determinou un salto cualitativo no proceso de difusión das malladoras e arados de veso durante as décadas seguintes. A escasa documentación que Carlos Valente e Manuel Rodríguez Pérez rescataron pacientemente dos arquivos da empresa e, sobre todo, os seus recordos daquela época inciden na falta de carburantes durante a posguerra, feito que retardou o proceso e obrigou os propietarios das malladoras a amañarse para encontrar combustibles que substituísen a prezada e escasa gasolina:

Había unha restricción moi grande de gasolina na época da guerra, as máquinas de mallar tiveron que deixar de mallar aquel vrau porque non lles chegaba o cupo de gasolina que lles daban. Entonces il colleu un motor que está aí arriba e adaptouno para funcionar con carburo... Fíxolle un carburador e levaba o carburo nun caldeiro moi grande e il pudo mallar igual aquel vrau co carburo cando ninguén pudo facelo... Parouno a Guardia Civil por estar mallando cando ninguén podía facelo, pero tivérono que deixar porque era legal... Era unha persona moi prudente no sentido de que il decía que a ignorancia é a nai de moitas cousas e non soportaba a xente ignorante...

1936. Durante a seca estival optimizaba o motor da aventadora para mover as rodas do muíño de río e como xerador de electricidade para as verbenas populares.

20. Francisco Santos de Bóveda (Amoeiro) recordaba, a propósito da trilladora coa que el traballou ata o ano 1950, que: “comprárona os da sociedade agraria por 4.000 ptas. no 1932 e foi das primeirísimas que houbo por eiquí”, e Germán Figueiredo, de Longos (S. Cristovo de Cea), apuntaba neste mesmo sentido: “eu nacín no ano trinta e dous e xa había moitos anos que a máquina estaba traballando... Compráraa meu abuelo, que estivera na Arxentina con outro socio”.

Cando il fixo a máquina de mallar foi porque a xente mallaba e logo ca erguedora tiñas que levantalo para limpalo. Entonces púxose e fíxo... Foi un home que pensaba cando non se podía pensar<sup>21</sup>.

A memoria oral permitiunos coñecer tamén a intrahistoria de moitos “oficios” emblemáticos da Galicia rural, como o de muiñeiro, que tiña asegurada a clientela e se converteu nunha lucrativa pluriactividade, polas oportunidades de especulación en conxunturas de escaseza e/ou malas colleitas, como nos “anos da fame” da posguerra, tal como se deduce doutros traballos (Terren Lalana, 1997: 141-142) e do material empírico depositado no Arquivo Oral do M.E.R.:

No Xen collíamos 900 fanegas de pan centeo, que era do que comíamos nós e o gando todo o ano, un pouco trigo para as festas e 500 fanegas de millo porque tiñamos poucas naveiras con terra pesada... Gardábanse 200 fanegas para sementar o centeo e a ferraia no ano seguinte, vendíanse unhas 50 fanegas para Loureiro e para o mestre de Rouzós, que lle cambiaba ó Cacharulo unha ola de viño por un saco de grau. A maioría íbamolo moer a Ponte Mandrás, a Hermida e a Martinga; os que tiñan burro levábano nil e os demais mandaban ós rapaces cun saco na cabeza, á molida coma os bois, por aquelas corredoiras lamacentas... Os muiñeiros tiñan a moxega marcada e maquiaban unha libra por cada tega, os da Ponte Mandrás vivían dos muíños. Nos sesenta o muiñeiro do Pazo do Rego viña ó Xen cun carro dun macho e levaba il o grau e o millo, pero maquiaba dúas libras

21. Esta información que nos ofrecía Conchita R. F., a propósito do quefacer profesional do seu avó por terras da Peroxa, coincide coas de Francisco G. S., de Bóveda (Amoeiro, Ourense), cando recordaba as súas peripecias na busca de carburantes alternativos: “Inventaban a maneira de traballar e de funcionar porque ó tempo non había máquinas que mallaran porque non había gasolina, pero meu pai tiña porque tiña amistades e conseguiu sempre gasolina... E senón, mallábamos con augarrás ou con gas, o motor sénteo máis pero traballa tamén e tiña máis forza con augarrás ca con gasolina... Para encendela botábaselle gasolina no carburador e dende que encendía botábaselle augarrás ou gas e seguía mallando... O gas tamén estaba racionado, pero nós íbamolo conseguindo por estraperlo”; p. 5 da transcripción.

por tega. Érache o refrán de que “mudábamos de muiñeiro pero non de ladrón”... No vrau aproveitaban a pouca auga das chapacuñas estreitando a buxa para que botase a auga coa mesma forza no rodicio, pero a fariña saía máis brava e toda ela parecía farelo<sup>22</sup>.

As narrativas orais permitiron que nos achegasemos ó funcionamento interno do contrabando durante a posguerra (Prada e Soutelo, 1996). Constatamos que se trata doutra forma de pluriactividade campesiña na que hai unha importante presenza feminina, seguindo o modelo de optimización por xénero e idade da forza de traballo familiar que teorizou Rafael Domínguez (1996). Posúe uns condicionantes específicos, que nos explicaba claramente outra entrevistada, no fragmento que segue:

Tiñamos cinco vellos na cama e entonces cumpría ganar cartos porque co que ganaba meu pai non chegaba para soste a casa... Meu pai andaba nas feiras tamén e non podía ir a todos os sitios, os meus irmaus cumprían tamén para traballar e eles rozaban e traballaban duro na casa. Eu tamén cumpría pero quedaba a miña mai e a miña abuela, que daquela aínda podía algo... Entonces foi cando me metín eu ó estraperlo... Antes deso xa anduvera unhos dous anos meu pai, porque el entreveraba as feiras co negocio do estraperlo; el por eso non deixaba as feiras e atendía ós dous negocios, había veces que se cadra viña da feira, collía a besta e marchaba sin dormir. E cantas veces dixo que viña pola carretera andando

22. Se, efectivamente, moían as 500 fanegas de centeo e 300 de millo que di Benigno R. S. V., do Xen (Vilamarín, Ourense), obterían, respectivamente, 2.500 e 1.500 libras galegas polo cobro en especie do servico de moenda, cantidade que lles permitiría asegurar o consumo familiar e comercializar un importante excedente. Este aspecto tamén o apunta outro entrevistado de Ponte Mandrás (S. Cristovo de Cea, Ourense): “Cando meu sogro tiña o muiño, vendíalle o trigo e o centeo mudos ás panadeiras de Cea, xa viñan arrieiros a buscarlo. Cando lle sobraba tempo de moer e coidar o muiño, mezcaba o millo das maquiás con centeo e facía il pan no forno que hay preto do muiño. Vendíallo ós veciños e ós que viñan a moer ou comíano eles na casa... Eu aprendera con meu pai, nos muiños do pazo do Rego, e cando casei coideino unhos anos, pero de seguida viñeron as molineras eléctricas e chamáronme para traballar na de Maside”.

coas bestas polo ramal e el dormindo... Il era tratante de ganado e antes da guerra non tratara no grau nin nesas cousas, sólo se meteu despoixa, porque nesa época cumpría todo e toda a xente andaba neso... En Cea pasouse moita fame porque a parroquia de Cea era moi pobre en terras, entonces os homes vivían da coza da muller, non traballaban nin había para onde salir para sitio ningún traballar e estaban metidos nos fornos<sup>23</sup>.

A memoria oral indica que a práctica do comercio clandestino era unha actividade económica complementaria para as familias campesiñas de zonas fronteirizas, que adquiriu grandes proporcións ó optimizar as oportunidades de negocio que ofrecía o *estraperlo* durante os anos de medo e fame da posguerra<sup>24</sup>. O mesmo poderíamos afirmar para o comercio de volframio, que axu-

23. Extraído da memoria de vida de Purificación Rodríguez Álvarez (Castrelo de S. Cristovo de Cea, Ourense); pp. 4, 8 e 15 da transcripción. A propia situación de fame da posguerra converteu a supervivencia nun obxectivo prioritario, deixando sen razón de ser a lóxica puramente monetaria que se reducía ó tópico de traballar por un bocado de pan. A mesma entrevistada recordaba, a este respecto, que: “¡Moitos xornaleiros víñannos hasta sin cobrar! Aparecían na casa sólo por comer, porque había fame... ¡Á mañá cando nos levantabamos, había se cadra 12 personas á porta e non cobraba ningún, víñannos axudar!... *E tamén necesitaban os cartos pero non querían cobrar porque víñan comer todo o día* e eran veciños de meu pai, da parroquia de meu pai. Nós nunca tivemos que chamar nin para segar o pan. Cando era para a escasca do millo, a unha noite aparecían se cadra 9 ou 10 personas para escascar o millo sin nos decir nada”; p. 9 da transcripción (a cursiva é nosa).

24. Unha cata realizada por Felipe Castro na comarca de Celanova desvelounos a regularidade e a importancia que tiña o tráfico ilegal de vacas co veciño Portugal, ata o punto de provocar as protestas das organizacións campesiñas de Ourense. Pero a sociedade agraria de Quintela e o cura párroco de Leirado participaban en tan lucrativo comercio, integrándose de cheo nas redes relacionais dos seus fregueses e producíndose unha moralización recíproca do que constituía unha actividade delictuosa segundo a lexislación oficial: “Il vivía connosco e nos vivíamos con il... Dician que andaba no contrabando de gando... Pero tiñan xente que lle traía. Incluso había unhas mulleres nas Chedas, porque os das Chedas xuntábanse co gando cos de Portugal... E se algún iba á cárcel sacábao il logo... Eran igual cós tratantes de vacas que hay agora. Os de Quintela traíanas eiqui e os de eiqui levábanas á Merca e pasábanas ó outro lado” (Castro Pérez, 1997: 20 e 36).

dou a mitigar a fame de moitas familias campesiñas e que permitiu a rápida creación de non poucas fortunas en diferentes comarcas de Galicia:

Eu nacín en San Paio e casei en Castrelo, alí fixémonos cun forno e traballamos, primeiro vendendo o pan polos pueblos adiante cun cestiño á cabeza, tarde e mañá para vivir no mundo, con moitos traballos... Despois compramos un burro e xa íbamos co burro polos pueblos adiante... E ó chegar á casa, cavar algo, poñer unha hortiña para ter unhas patatas e unhas cousiñas desas para comer, coidar dos rapaces, facer de comer e atender a tienda cando xa iba un canso de traballar... Había que amasar á mau hasta que compramos unha amasadora e, como o forno era de leña, había que comprar a leña ou ir ó monte por ela... E tivemos unha tienda que fun ganar os cartos a Portugal traballando no contrabando. Íbamos tres cuñadas ó estraperlo, eu forrei os cartos para poñer unha tienda e a outra tamén ganou para poñer unha taberna en Orense, naquela calle dos viños onda a catedral... Primeiro traíamos roupa e fio, pero despois a roupa xa pouco valía e traíamos café... Nós éramos nove irmaus (tres homes e seis mulleres), comíamos só bica de pan millo. ¿Oíches? O pan millo mezclado con trigo ou centeo sabe moitísimo e sempre está fresco... os irmaus marcharon de novos prás Américas —a Cuba e a Buenos Aires— e viñeron si me descoido como foron... Casáronse e xa quedaron por eiquí ganando un xornalciño como podían, cavando a xornal para onde os chamaran... Eu tiña dous rapaces e qué facíamos na casa sin ter que meter na boca. Fun ó mineral de wolfram de noite, que decían que non se podía, íbase cunha sachola ou con un martillo, porque como caía moi menudiño si se cavara cun sacho perdíase... Ás veces descubríamos un filón e entonces, ó saber que salía, alí iban todos... ¡Pagábano a 15 pesos o quilo e xa íbamos ricos! Moitos ganaron para poñer un negocio de viños en Vigo ou si tiñan o grandíño a medias ganaron para pólo de seu... ¡Hai antes, meu amigo, o que non andaba voaba!<sup>25</sup>.

25. Memoria de vida de María González Pérez (San Paio de Ventosela, Ribadavia, Ourense); pp. 1-2, 4 e 6 da transcripción.



### 3.2 As condicións de vida da muller na Galicia rural: os crimes de xénero durante a Guerra Civil

As mulleres desenvolveron secularmente, dende que eran ben pequenas, múltiples actividades productivas na casa-explotación familiar e as súas oportunidades para “desertar do arado” eran sensiblemente inferiores ás dos seus irmáns, limitándose ó matrimonio ou a unha incerta migración á cidade. Unha das estratexias máis estendidas consistía en “aprender a costureira” durante a pubertade, para exercer este oficio de casa en casa ata que casaban. Estabamos persuadidos, ó principio da investigación de campo, de que recorrer á costura ambulante era unha estratexia familiar para dotar as súas fillas de certa independencia económica, facilitándolles mellores condicións de acceso ó mercado matrimonial como posuidoras de habilidades moi útiles para o futuro grupo doméstico, sen esquecer, ademais, que, no exercicio ambulante do seu oficio, accedían ó domicilio de moitas familias con mozos casadeiros, polo cal ensancharían sensiblemente os límites do seu mercado matrimonial<sup>26</sup>. As entrevistadas subliñaron, sen embargo, que a consecuencia non desexada da súa “deserción” dos traballos da explotación familiar ía unida ós escasos rendementos pecuniarios da costura. Semella, con todo, que conseguían unha mínima autonomía pecuniaria ó tempo que se liberaban das penosas tarefas do agro:

26. A reconstrución mental que fan os homes ós que entrevistamos revela a importancia que se lles concedía á situación económica da familia e á laboriosidade das posibles candidatas a iniciar unha relación de noivado, xa que o ideal de moza que arelaban era, en primeiro lugar, unha socia cualificada para fundar e xestionar unha explotación agropecuaria familiar, que sería o marco indisoluble para a reprodución social do novo grupo doméstico. Ovidio G. R. (de Amoeiro, Ourense) lembraba que “eu aínda fun para onda a Dolores de Santa Baia ben tempo, aínda está solteira... Non era mala persona pero *era algo parada e non lle gustaba traballar...* Eu fun un home que por eiquí non os houbo máis escravos ca min nin máis traballadores... A miña Carme era moi boa muller e moi tal e cual para falar cos veciños ou para ir ó cementerio pero *así non se gana a vida e ela deixaba a casa catida*”; pp. 1 e 4 da transcrición; a cursiva é

Eu antes era costureira, aprendín cunha irmá do Abellás que casou aí e despoixa andaba a coser nas casas, tería por aí catorce anos. Eu tiña que lle pagar a la, moito non era porque ¿que iban cobrar daquela? Eu non ganaba nada, despois empezaron a dar-me vintecinco céntimos. ¡Mira tu, así nas casas por me dar algo, como era unha rapaza! Anduven por aí de costureira hasta que me casei. Dende que casei pouco salín, porque despois logo houbo familia e ó ter familia xa non é nada; non traballei para fóra, así para a familia, despois eu pouco cosín, a costura daba pouco daquela, non valía a pena<sup>27</sup>.

nosa. Previase, deste modo, a resolución de situacións excepcionais, caracterizadas pola incapacidade laboral dun home enfermo ou ausente, que converterían a muller no único membro activo da familia, que recorría á pluriactividade para sacar adiante a súa familia, tal como pode verse na memoria de vida que recolleemos no segundo anexo documental.

27. Extraído da memoria de vida de María R. Conde, de Ponte Mandrás (San Cristovo de Cea, Ourense); p. 3 da transcripción. Outra entrevistada incidía tamén na mesma cuestión: “endín a costureira cunha muller que cosía moi ben, era do pueblo da Eirexe e andáAprbamos polas portas, o máis que saliamos era pola Iglesia, polo Burguete, por Fondo de Vila, por Vilaboa e Fontao. Ela iba a Trasalba ás veces, facer roupa de home; eu con ela alá non iba, eu cosía todo o ano e as casas mellores de Amoeiro tiñachas eu. ¡Podíache ter a casa dos Sotelo, pero como non era do noso partido, non me quixo meu pai! Ó tempo eu xa era mociña e levaba un vestido negro, como cosía levaba unhas cintas así enrolladas e levaba dúas enaguas así por baixo... ¡Eu érache unha boa costureira! Fixenlle unha sotana a un cura, que non me acordo si tiña que ir a Vigo ou a Madrid, dixéronlle que eu cosía moi ben, entonces un día chamoume. ¡Non lla facía nadie do mundo! Levoume oito días a sotana, cobraba seis réas cada día. ¡Eu era das mellores, que outras cobraban a pta. sabes!... Pero *despois tuven que me botar a traballar eidos a medias, porque eu cosía moi ben pero non me chegaban os cartos...* Ós nenos tróuxenos sempre moi limpos, moi ben remendadiños; un señor que estaba na vía co meu marido, decíalle: “¡Tu tes moi boa tapadeira, que vas roto e vés sempre cosido!”. Viñanche molladiños d'eiquí para abaixo, eu quedáballe secando os trapiños, coséndolle o pantalón e secándolle os zapañoños pró outro día. Levantábase, acomodaba o gandiño. ¡Porque *eu nunca quixen munguir as vacas...* ¡Pero eu ós rapaces limpiños e ben cosidos trouxenos sempre! Pódeo decir o pueblo todo... A máquina compreina cando tiña trece anos. ¡Dixenlles que ma levasen cando morrese, que ma enterrasen onda min! Co cariño que lle teño, levo toda a vida con ela”; pp. 1, 3, 11, 21 e 22 da transcripción de memoria de vida de Generosa Caride Vázquez (Parada de Amoeiro, Ourense).

Non podería faltar, neste apartado, unha breve referencia á participación feminina nas protestas e movementos sociais da Galicia de anteguerra, que a penas sobordaría o puramente testemuñal, segundo se deduce das narrativas orais que recollemos, dun modo selectivo, entre as mulleres máis vencelladas á acción colectiva do agregado social co que se identificaban<sup>28</sup>. Quizais debemos repensar a non-presencia das mulleres nas formas proactivas de mobilización e protesta, seguindo a interpretación cultural de E. P. Thompson (1984: 109-110) sobre a relativa inmunidade das mulleres que inician os motíns de subsistencias na Inglaterra do XVIII, e as investigacións de C. Velasco (1993) para os conflitos antiseñoriais na Galicia decimonónica, que demostran un claro protagonismo feminino nas formas tradicionais de protesta social. Sen embargo, outros traballos (Sánchez, 1994: 15) remítennos ó marco deseñado por P. di Cori (1990) para a periferia mediterránea:

28. En xaneiro de 1991 conseguimos entrevistar, na localidade pontevedresa da Estrada, a Dolores G. R., recordada en Amoeiro (Ourense) como “a Nelquen” polo seu activismo social ó lado dos campesiños e obreiros da comarca. Pero ela recordou esta etapa xuvenil da súa vida dun xeito ben distinto: “As mulleres ó tempo non se metían en nada de nada, na casa e traballar o campo e era o único que facían as mulleres... As chavallas sólo íbamos á manifestación porque era a única festa que había... Nós o que queríamos era bailar e non había outra cousa, non había un cine nin había unha música nin había nada de nada. Vivíase así e aquilo éranos unha distracción... Eu cosía algo tamén pero traballabamos nas cousas de labranza claro, traballabamos todos... A Paca estiveira traballando de criada en Vigo, estaban alá moitas irmás e estiveran de niñeras e despois puxérase mala do pulmón e despois con estas cousas xa non soupen máis dela... Prendérona cando foi o asunto da guerra e despois desapareceu. ¡Parécemo que nin a familia sabe onde a mataron!... ¡Todo empezou polo traballo! Porque o único traballo que había era o ferrocarril que estaban facendo entón. Pero non había outro traballo máis ca ese ¡Alí, claro, entran por amistad!... ¡Pois traballaban por amistad! O que tiña amigo, xa sabes como agora, o que ten padriño bautízase, e o que non ten padriño non se bautiza, por moito que a cousa vaia indo pra diante é así... Despois tuvéronnos a todas cosendo camisas pró ejército. Había que ir non sei si era un día cada semana ou máis, tiñamos que ir a un sitio e unha tarde ou unha mañá ou un domingo, cando o cura nos mandara, non era eu, eramos tódalas que sabíamos coser, entón ces tiñan que ir alí e coser pró ejército”; pp. 1-2 e 7 da transcripción.

nun escenario social caracterizado pola hexemonía masculina, a integración asociativa da muller está vehiculada polo confesionalismo católico no que o seu status era “dunha marcada subordinación e marxinalidade, desempeñando un rol practicamente nulo dentro da vida societaria..., mesmo nos casos excepcionais nos que fose socia activa como cabeza de familia, se lle denegaba a posibilidade de asistir ás asembleas ou de acceder ós cargos directivos” (Martínez, 1987: 89) e eran representadas por un veciño nas organizacións católicas. Co traballo de campo descubrimos casos concretos de participación feminina nas protestas sociais e políticas das asociacións agrarias na Galicia de anteguerra. Pero esa presenza a penas supera un estado hobsbawmiano de rebeldía primitiva dos que se amotinan contra unha medida ilexítima do Estado que encarece as subsistencias, aumenta os tributos ou lesiona os tradicionais dereitos e bens de xestión colectiva da comunidade, tal como pode comprobarse na autobiografía de J. Noya (1996: 71):

...¡No ano 1907 grupos de xente do barrio da Mariña, onde predominaban as mulleres, desfilaron con violentas algaradas e dando berros polas rúas céntricas en sinal de protesta... levantada polo caciquismo local que se enfrontaba a D. Francisco Pimentel, predicador da Real Casa e párroco de Ponteareas, nomeado para rexir a parroquia de Sta. María da Asunción da Guarda a consecuencia de certos roces que mantiña co bugallalismo que privaba no distrito<sup>29</sup>.

29. Gil Andrés (1996: 373) subliñou o protagonismo feminino na persistencia dos motíns e outras accións “menores” de resistencia contra a carestía de alimentos e a presión fiscal, nas décadas centrais da Restauración, pola ausencia doutras canles de negociación dos conflitos, que se repiten na Rioxá, Barcelona, Madrid e Pontevedra contra as oficinas de consumo. As *rianxeiras* e vendedoras da praza de Ourense destrúen, en setembro de 1892, as casetas para o cobro; ante o tumulto, o gobernador civil ordénalle á tropa que lles dispare, o que provoca 1 vítima mortal; a protesta popular e a censura do Goberno provocan a súa dimisión (*El Derecho. Diario Democrático de Orense*, ano III, nº. 402, 11-IX-1892; p. 1). Este tipo de accións colectivas sen organización previa repítese nas vilas galegas na primeira posguerra; mesmo as mulleres de Allariz chegan a asaltar varios carros cargados de víveres para Ourense e obrigan á venda de

Esta actuación feminina como “líderes da fame” (Ramos, 1995: 102), que activan o seu capital relacional específico cando o Poder político agride os seus tradicionais dereitos e espazos de vida, capacitaríaaas, en teoría, para abandonar a espontaneidade reactiva e colaborar nas organizacións proactivas masculinas, arrastrando ás masas en festividades “de clase” e protestas concretas con manifestacións violentas:

...Levaba a bandeira agraria na manifestación do Primeiro de Maio que saía da Casa del Pueblo... Iban os agrarios d'eiquí de Alongos e veña volta con *que levava eu a bandeira*. E eu que tanto me daba ocho coma ochenta leveina. ¡Porque *eu era a mellor moza!*... Era moi bonita, bordáрана as monxas para a sociedade agraria, logo incautárona e non sei que lle fixeron<sup>30</sup>.

centeo na praza a 17 reais/ferrado (vid. *La Región*, 29-VII-1918). As mulleres son moi conscientes, polo dominio que exercen na distribución de mercancías e servicios a pequena escala, das necesidades do mercado urbano e da oportunidade que ofrece como arma de protesta colectiva (Wiesner, 1990: 178), mobilizándose para garantir a reprodución da familia e do *modus vivendi* como nais potenciais, que asumen a división sexual de roles e a autoridade moral de que dispoñen para reclamar a participación das masas (Kaplan, 1990).

30. Extraído da transcripción da memoria de vida de Amelia G. C., Arquivo Oral do M.E.R.; nótese o buscado paralelismo coa imaxe da *Libertade guiando ao Pobo* que resaltamos coas cursivas. Pola súa parte, Juan Noya (1996: 73-74) fálanos dunha “*repoluda moza que portaba a bandeira* da Sociedade de Agricultores del Rosal que encabezaba a manifestación” de protesta pola represión institucional que provocara a morte de dúas mulleres entre os “mártires” de Sobredo. O protagonismo feminino na resistencia dos veciños de Oseira á retirada do famoso baldaquino do mosteiro en 1909 (Durán, 1974: 143) reaparece no conflito que xorde en Vilamarín ante as exaccións do cacique Francisco Pérez “Pancho” e do cura, que se negara a enterrar os familiares dos membros da Sociedad Agraria “La Justicia” de Reádegos. O diario agrario *La Zarpa* permítenos seguir a espiral de protesta entre agosto e outubro de 1921: os veciños reaccionan boicoteando as funcións litúrxicas e o cobro de impostos, e os funcionarios –protexidos por sete parellas da Garda Civil– embárganlles, por falta de pagamento, os seus gandos, deteñen á directiva da sociedade agraria por incitar ó motín e o gobernador civil multa os agrarios de Palmés que se solidarizaran con aqueles. A detención de

Debemos insistir, pois, en que os resultados actuais das nosas investigacións empíricas reflicten unha escasa participación sociopolítica das mulleres da Galicia rural anterior á Guerra Civil e que a desinformación no debate sobre o voto feminino semellaba ser unha das características dominantes:

Entereime (de que se promulgara a Lei que lle outorgaba o dereito de sufraxio á muller) pero creo que nunca votei. Non recordo nin cando a deron tampouco ¡Deuna o Franco! Non me interesaba nada a política entón, as mulleres non se metían en nada de política... Ós que non practicaban a relixión católica xa os víamos mal, *víamos que era un descaro e un malfeito eso de ser de izquierdas, sobre todo nunha muller*. Cando eu era pequena non se falaba nada de política, só se falaba que había as eleccións no forno, que lles levaban pan e viño os caciques para que se emborracharan e despois que se pegaban unhos con outros. Aí en Parada había unhas cuantas que si, a unha chamábanlle a “Pasionaria”, porque aí en Parada había moita xente comunista... Despois o N., que era de dereitas porque era cuñado dun cura, andaba por aí cortándolle o pelo ás mulleres que eran de izquierdas e cousas así... ¡Sentimos muchísimo *medo*! Porque tiñan que ir á guerra, a min fóronme tres irmas á guerra ¡Non lle pasou nada a ningún pero pasamos moito disgusto, moito!... Nas capitales pasouse moita *fame* nesa etapa. A casa de meus pais era unha casa de labradores, acomodada, e acudían moitas personas de noite pedindo pan ou fariña... Porque de día non se podía andar, porque si sabían que había algo viñan a Guardia Civil e viñan grupos de falanxistas buscar o fruto. Houbo que entregar fabas e centeno... E despois botaron un impuesto que era o plato único que ibas comer a un restaurante e

Francisca Franco, irmá do presidente, provoca a extensión do conflito á periferia de Ourense: a Federación Agraria Provincial protesta ante o gobernador civil e as sociedades obreiras secundan a súa ameaza de paro xeral, que se declara o 2 de setembro e dura unha semana, deixando desabastecida a cidade e desafiando con éxito ás autoridades; obrigado a claudicar, o poncio provincial restituélles a liberdade ós detidos, condona as multas impostas e nomea un tribunal arbitral presidido por un funcionario de Facenda para repartir os consumos obxecto da disputa; pero o 29 de setembro aparece queimado un pallar de F. Pérez e o 15 de outubro recíbese un telegrama de apoio da Unión Cultural de Vilamarín en Bos Aires.

pagabas dous platos e sólo comías un e despois xa se podían comer os dous platos pero había que pagar o postre sin comelo<sup>31</sup>.

Onde si rexistramos a presenza feminina é á hora de analizarmos as consecuencias da violencia política desatada, desde agosto de 1936, na retagarda franquista. Esta represión política cebouse, con especial saña, nas mulleres, nais e irmás dos que escapasen das *vendetas*, persoais ou ideolóxicas, das tristemente célebres patrullas do amencer, formadas por falanxistas, gardas civís e algún que outro cura de paisano<sup>32</sup>. A xerarquía da igrexa católica temía particularmente que as mulleres lles contaxiasen ós seus homes e fillos a impiedade e o ateísmo da escola laica e das organizacións de clase (Freire, 1993: 52-56), e, por iso, potenciaba un modelo de “nai-esposa-filla” guia-

31. Extraído da transcripción da entrevista con Obdulia A. (Afonso-Amoeiro, Ourense); a cursiva é nosa. E isto, a pesar do interese dos galeguistas en impedir a explotación laboral e sexual das galegas emigradas a América reclamando a “igualdade absoluta, política e civil da muller co home” (Quintanilla e Noguero, 1919: 2) e potenciando a participación política da muller (*O Tío Marcos da Portela*, 7-VIII-1918; Viqueira, 1918: 5), aínda non se demostrou que a existencia de individualidades como Mercedes Docampo, que participa nas asembleas do Partido Galeguista e organiza coa súa irmá o Grupo Femenino de las Mocidades G. (Freire Lestón, 1993: 137 e 140), ou Consuelo Pérez, que desempeña a secretaría da Sociedad de Oficios Varios y de la Juventud Socialista de Ribadavia (*El Socialista*, 8-IV-1930; p. 4), superen a mera anécdota nun panorama de interacción social que seguía sendo couteo exclusivo dos homes. Por exemplo, a entrevista con José Benito S. desvelounos que o tan celebrado artigo “Para mis conciudadanas”, asinado pola súa tía Remedios Sánchez (*La Lucha*, nº. 30, 19-III-1932; p. 5) reivindicando a participación feminina nas eleccións de 1933, é, en realidade, da autoría do seu pai, Castor Sánchez Martínez –alcalde socialista de Amoeiro no quinquenio republicano–, que pretendía reforzar así as argumentacións que xa fixera o xuíz municipal Alfonso Pérez Nóvoa –amigo e correligionario seu– en “El voto de la mujer” (*La Lucha*, nº. 29, 12-III-1932; p. 7), dentro da estratexia do PSOE para incorporar as mulleres ás súas reunións e manifestacións, subtraéndoo á influencia do púlpito e do confesionario que ameazaban a República (Freire Lestón, 1993: 102, 108 e 145).

32. Remitimos ó lector interesado neste tema ó inxente número de gravacións e transcripcións depositadas no fondo HISTORGA do Departamento de Historia Contemporánea e de América da USC, que documentan sobradamente o *modus operandi* da represión fascista en Galicia.

da polo confesionario e a mestra que loitaba para desarraigar os costumes tradicionais, inculcándolles unha moral de abnegada submisión, obediencia e culpabilidade (Badillo, 1990: 78). Isto explica a súa particular “reorientación patriótica” da conducta feminina nos primeiros anos da dictadura franquista:

Fixeron coser ás mulleres na casa do cura, que eu aínda cosín tamén pró exército. Fixéronnos reunir a todas as que tiñamos máquinas e que sabían coser algo e a ir a coser á casa do cura... Eu como estaba enfrentada polo meu marido negueime a ir, amenazáronme muchísimo e despois finalmente por medio do cura mandáronme os calzoncillos á casa e tiña que facerllos na casa<sup>33</sup>.

É evidente, pois, a necesidade de analizar a incidencia desigual que tivo, no colectivo dos homes e no das mulleres, a aplicación cotiá da represión física (asasinatos, cárceres, depuracións...) e ideolóxica organizada polo novo estado franquista responsable, por permisión ou omisión, desta ondada de “crimes de xénero” da que sobran exemplos, como o que reproducimos no primeiro anexo documental. Cómpre, tamén, prestarlles especial atención ás consecuencias estruturais da radical división sexual de roles, teorizada, defendida e imposta polo novo réxime desde a familia e a escola

33. Extraído da p. 7 da transcripción da memoria de vida de O. Abellás (Amoeiro, Ourense). Máis de 3.000 mulleres foron obrigadas en Ourense a acudir ós obradoiros de “Mujeres al servicio de España”, xeralmente despois de seren rapadas por “colaboracionistas cos roxos”, pecado que redimirían cosendo prendas para o exército. Desgraciadamente, abundan os casos de mulleres que pagaron polo seu compromiso político ou polas inimidades persoais dos seus homes: Celia V. percorreu os cárceres de Vilafranca, León, Amorebieta, Segovia, Ourense e o Asilo do Carballiño mentres os lexionarios perseguían o seu home, Manuel Álvarez, que fora denunciado por cazar unha aguia en época de veda, e asasinaban a nai daquela (“Celia Valle, esposa del ‘bailarín’ mas famoso de los maquis”, *La Voz de Galicia*, 7-2-1993). Desgraciadamente, debéron ser moitas as mulleres vítimas da incoación de expedientes de responsabilidades políticas, como as irmás Palmira e Matilde R. R. (BOP nº. 232 e 233 do 20 e 21 de outubro de 1939) ou Isabel Rios e M<sup>a</sup>. V. Valenzuela, que nos legaron por escrito as súas memorias.



(Badillo Baena, 1990: 70), reflexionando sobre os beneficios que obtivo dela<sup>34</sup>, porque, se queremos coñecer en profundidade a sociedade española durante a dictadura, debemos establecer que modelos educativos e reproductivos foron impondo os sectores dominantes no decurso da “longa noite de pedra” do franquismo.

### *3.3 A memoria da emigración galega a ultramar: posibilidades do uso complementario de fontes orais, fotografías e correspondencia familiar*

Todos os documentos persoais ofrecen interesantes perspectivas para estudar as consecuencias microsociais da emigración de retorno a América, xa que, neste ámbito, podemos optimizar a información dos pequenos pero abundantes arquivos familiares que conteñen vellas fotografías e, sobre todo, a correspondencia familiar. Estes documentos creados directamente polos protagonistas do fenómeno migratorio son riquísimos, tanto polo contido como pola súa capacidade potencial para provocar os recordos de emisores e receptores, tal como demostramos noutro lugar (Soutelo Vázquez, 1998 e 2001). Nembargante, estas fontes a penas foron explotadas pola historiografía clásica dos movementos migratorios, debido, quizais, á (relativa e suposta) dificultade para encontrar coleccións de importancia.

As cartas familiares iluminan múltiples detalles das relacións internas e das estratexias reproductivas do grupo doméstico: o investimento concreto das remesas pecuniarias enviadas, as formas de inserción sociolaboral do emigrante e, especialmente, as causas mesmas da emigración. É necesario que, ó empregarmos a correspondencia particular, teñamos presente que esta documentación tende

34. Esta diferente consideración social das persoas segundo o xénero estaba reforzada por unha xerarquización en que o “masculino” era considerado superior ó “feminino”. A ideoloxía nacionalcatolicista dominante estableceu unha escala de valores e normas de conducta desiguais e unha educación diferente para os dous colectivos, que despois tenderían a reproducir o sistema de dominación (sexual) no que foron socializados (Rodríguez de Lecea, 1995).

a idealizar a realidade sociolaboral do inmigrante para tranquilizar as súas familias (Sanz González, 1989: 116-117; Cagiao Vila, 1997: 54). Ofrecemos, a continuación, tres exemplos extraídos da correspondencia mantida entre Cayetano Borrajo –emigrado a México e logo a Cuba fuxindo da revolución zapatista– e o seu pai Francisco, que seguía xestionando unha casa de labranza no Reguengo (Amoeiro, Ourense), desde 1908 ata 1940:

Ayer llegamos a La Habana y tuvimos que ir a Tricornias en la cual estuvimos dos días y los guardias ni siquiera nos dejaban ir al excusado vestidos que teníamos que ir desnudos y descalzos... Nos bañábamos todos los días con agua del mar... Al principio me maree bastante... los 8 días primeros no comí nada... Estoy muy mal a gusto por no traer ropa bastante que por lo que dice el tío aquí un traje por menos de 50 duros no se compra... si es que viene alguno para esta me los mandan... El tío hace todo lo que puede para colocarme pero esto está bastante malo... recuerdos a mis queridos hermanos y hermanas, y que no lleven mucho trabajo, a Pepe y a todos los de su casa, Aquilino que estudie bien... (A Habana 21-7-1908).

*Si no fuera por el servicio y si mis papeles estuvieran al corriente abandonaba todo el negocio y nos poníamos en camino para esa. Papá si Usted viera que tristeza es estar tan lejos de ellos y no poder siquiera ir a verlos... No se si habría algún motivo para que tuvieran que casarse, pero si le diré que si no lo había hizo Usted muy mal en dejarla casar hasta después de que el muchacho regresara del servicio, fíjese Usted que ahora vaya a Melilla y que por desgracia le toque una bala, como queda mi pobre hermana... Me escribió C. de la tía A. que está en la Habana y me dice que nos vayamos para allá porque México está muy mal con tres años que lleva de revoluciones y es muy fácil que el 26 de este mes me vaya para junto a ellos... haber si los negocios están mejor que aquí... si están mejor y el clima me sienta bien, regreso a México, vendo las carnicerías y nos vamos para Cuba... Si mi cuñado Emilio va al servicio, haber si pueden arreglar para que se quede de asistente en Orense... dígame todo lo que pase pues yo quedo muy intranquilo por la suerte de mi pobre hermana... (Carnicería y Tocinería La Orensana, México, 22-11-1913).*

Hace tiempo que estoy peleando con A. para traerlo para esta y adjunto le mando una carta que recibí de el en la que me dice que está dispuesto a venir... de salud está muy bien, ahora de dinero está como yo, nosotros no nacimos para hacer dinero... hoy mismo le giré el pasaje para que se embarque para aquí... Este año pienso pasar-me con Usted la fiesta de los Remedios... Desde ahora le digo que *no llevamos dinero alguno...* yo voy y quiero llevarlo a el para complacerlo a V. y que no me diga mas que si estoy esperando a que se muera para ir a recoger la herencia... Yo no estoy en condiciones de gastarme un céntimo que lo necesito para la marcha de mi negocio, hoy mismo le hice un giro de cinco duros para que se embarque para esta en el primer vapor y me gasto lo que haga falta para llevarlo a esa y complacerlo a V... (Gran Fábrica de Tabacos el Batey, A Habana, 1-4-1930).

Así mesmo, a historiografía convencional ignorou, ata datas moi recentes, a existencia do fenómeno fotográfico, recorrendo só o emprego de imaxes como mera ilustración dos textos que producía, sen esforzarse para integralas como unha fonte non textual máis que pode contribuír a enriquecer o noso coñecemento histórico (Riego, 1996: 91 e 111). Os enfoques actuais da Semioloxía e da Historia da Arte apuntan o futuro prometedor desta relación, porque a imaxe fotográfica proporciónanos datos sobre a realidade social que aínda non optimizou, xa que a aparición da fotografía converteu a imaxe nun fenómeno social masivo, modificando radicalmente a súa propia natureza (Arcas Cubero, 1996: 25 e 27).

O ser a fotografía unha forma de representación convencional da realidade, é necesario que investiguemos a intencionalidade do emisor e as convencións estilísticas que están presentes nestas mensaxes visuais transmitidas desde as sociedades do pasado, no sentido que indicou J. A. Ramírez (1981: 158)<sup>35</sup>. O fixar ima-

35. A fotografía é unha mensaxe codificada de signos que se proxecta a través do tempo transmitíndonos a pegada cultural dunha época, de modo que materializa o recordo da experiencia vivida polo emisor, pero é tamén o resultado cultural, pretendidamente obxectivo, dunha estratexia social de produción de signos que actúa

xes no espacio e no tempo, a fotografía crea unha narrativa e unha linguaxe específica que nos comunica significados (comportamentos, valores, desexos e sentimentos producidos e reproducidos), establecendo unha relación de substitución coa realidade. Isto permítenos contrastala coa imaxe escrita, coa memoria oral e con outras fontes materiais para descubrir as formas de sociabilidade (de pactos e de conflitos) e de reprodución social das familias campesiñas galegas a ambos os lados do mar.

Nas coleccións fotográficas relacionadas coa emigración ás que tivemos acceso destaca, en primeiro lugar, a oposición rural/urbano e a selección intencionada dun ou doutro espacio, dependendo do tipo de fotografía e da finalidade coa que se realiza. Tomemos como exemplo as fotografías contidas na *Memoria de actividades de la Sociedad de Instrucción Alianza de Vilamarín en la Habana*, onde é radical o contraste entre a imaxe dos escolares de Vilamarín a comezos do século e a dos seus veciños emigrados: na representación artificialmente bucólica do medio rural prima a simplicidade e transmítese certa indolencia, fronte á imaxe buscada de progreso económico e social da urbe cubana, asociada ós valores de ostentación da riqueza e confort tipicamente burgueses<sup>36</sup>.

Coidamos que a imaxe fotográfica constitúe un poderoso fetiche evocador e ata estruturador da memoria, susceptible, por isto, de ser empregado como fonte historiográfica. Actúa como un “flash-back” que reflicte un momento determinado e irrepitible, o que facilita que o noso entrevistado reconstrúa “estructuradamente” os feitos vividos, dotándoos de historicidade. A experiencia de campo demós-

como eficiente medio de control dos comportamentos e representacións dos actores colectivos que exercen o papel de antagonistas na dinámica social.

36. A intrahistoria da recuperación desta *Memoria* ilustra outra das múltiples funcións historiográficas da fonte oral: explorar a existencia doutros *documentos persoais* ou convencionais nos arquivos familiares dos nosos entrevistados. Neste caso, débémolles o feliz achado ós amigos Ramón Pulido e José Gómez Rey de Vilamarín (Ourense), que nos puxeron en contacto con D. José Blanco pois sabían que este herdara un “libriño vello” do seu avó emigrado en Cuba.

tranos que a fotografía posuía un valor substitutorio dos membros da familia que estaban emigrados e funcionaba como unha icona que mantiña viva a memoria do ausente. Isto percíbese claramente no seguinte fragmento da memoria de vida de Gumersinda Varela:

Como teño moitos fillos funllas dando e téñenas iles. Mire, istes somos nós: o meu marido e o neno que estaba con nós en Cuba; estes son os fillos máis vellos, era polo tempo da guerra, mandéilles o traxe, sacaron fotos e mandáronnos unha a nós alá, entón nos sacamos a ampliación alá con estes dous e o pequeno que tiñamos con nós... Este era un primo meu que estaba en Cuba... Era moi corrente mandalas de Cuba pr'acá porque un vai cambiando, os nenos van para mozos. Este é meu fillo Pepe cando estaba en Francia e este é meu marido cando estaba no servizo cun compañeiro... Esta é en Chantada, nos chamábase "de dentro" estas buenas e "de fóra" ás que son máis ruís, cando queríamos facer unha foto boa para conservala ou para mandala fóra, facíamola dentro.

Debemos ter presente tamén, á hora de planificar a nosa investigación de campo, que, cando unha persoa nos ensina a correspondencia e as fotografías antigas da súa familia está compartindo con nós os recordos materiais máis prezados da experiencia vivida polos seus seres queridos. Se alcanzamos este nivel de acceso á privacidade das persoas que eliximos como fontes, obteremos un importante éxito na construción dunha relación de confianza mutua entre o investigador, que integra a memoria oral e visual do entrevistado na cultura letrada, e este, que a percibe como superior. É por isto polo que botamos en falta, por exemplo, estudos empíricos que contraponían a información iconográfica das revistas ilustradas coas crónicas dos viaxeiros coetáneos e coa memoria daquelas persoas que habitaron os escenarios sociais alí representados. E isto converte en tarefa urxente a recuperación de coleccións fotográficas particulares, nas que rastrear a existencia de imaxinarios fotográficos oficiais que mostren, agachen ou intenten borrar a representación da realidade que nos achega a documentación escrita e oral.

#### 4 CONCLUSIONES

Este acelerado percorrido temático quere apuntar que na historiografía galega actual, de temática sociocultural, aínda non está normalizado o recurso sistemático á documentación de orixe persoal para completar ou contrastar a información das fontes convencionais, e isto a pesar de que a veñen empregando con éxito investigadores de recoñecido prestixio (Cardesín, 1992) e prometedor futuro (Bernárdez Sobreira e Cabo Villaverde, 1997; Román Lago, 1997).

Queremos subliñar tamén a necesidade de reflexionar sobre os límites e as posibilidades deste tipo de documentación. E para facelo resulta imprescindible que garantamos primeiro a súa conservación, remitíndolles “as nosas” entrevistas e as correspondentes transcricións ás institucións que estean preparadas para recibilas, salvagardalas e ofrecerllas ó resto da comunidade científica.

Por outra banda, resulta evidente que os documentos persoais non constitúen ningunha panacea, senón que presentan unha serie de problemas e riscos que nos obrigan a utilizalos con especial prudencia. Entre aqueles cómpre destacar: as contradicións sobre datos concretos entre varios entrevistados e, mesmo ó longo dunha mesma entrevista, a imprecisión cronolóxica debido a que as persoas organizan temporalmente os seus recordos segundo os acontecementos transcendentais da súa vida (a infancia, a socialización no exército ou a traumatizante experiencia da Guerra Civil, o matrimonio ou o abandono do fogar para emigrar...). Merece especial mención o impacto provocado pola Guerra Civil, que desencadeou unha especie de amnesia colectiva que a moitas persoas lles impide recordar feitos anteriores a aquel tráxico verán de 1936, e que foi determinante para caracterizar logo, como “comunistas”, á maioría dos activistas de esquerda ou para exercer unha autocensura implacable sobre a propia conciencia, que reforzou eficazmente a sutil represión institucionalizada pola dictadura franquista dende a inmediata posguerra.

Agardamos, finalmente, que os exemplos achegados e as nosas reflexións sobre as posibilidades empíricas da documentación oral empuxen á realización de investigacións locais e microsociais que conecten os diferentes ámbitos das Ciencias Sociais, e que envíen o material e os resultados a institucións como o Fondo Historga, o Arquivo Oral do M.E.R. e o Consello da Cultura Galega porque sen os seus documentos e patrocinio non se poderían facer estes traballos.

A finalidade última deste é, quizais, algo tan evidente como explicar a razón pola que, cada vez que rabuñamos na capa posmoderna dos imaxinarios e comportamentos colectivos da Galicia actual, aflora un país de labregos, que loitaron durante moitas xeracións para criar os seus fillos e que estes accedesen á cultura oficial que se imparte nas universidades. Agora “os tempos son chegados” para demostrarlles a utilidade social dun esforzo secular: como científicos sociais, recuperando a memoria da súa experiencia vivida para elaborar “una imagen con rostro humano de la evolución histórica de la gente corriente” (Castells, 1995: 12), e como cidadáns, extraendo as reflexións aplicables á formación dun civismo crítico, que sustente o desexo de futuros modelos de sociedade máis participativos e integrados co medio ecolóxico que os nosos maiores salvagardaron para legárnolo xunto coa rica memoria da súa experiencia vivida<sup>37</sup>. Por iso estamos en débeda con todos eles.

Amoeiro, verán de 1999

37. Superando así a obsesión por reproducir o discurso militante de excluídos pola historiografía convencional no sentido que apuntou Ph. Joutard (1996: 166-167) para historiar a memoria da súa experiencia cotiá porque, en definitiva, a Historia só é “uma invenção para a cual a realidade fornece os elementos” (Enzensberger, 1987: 15). Ben é certo que nunca nos libremos da cruel dúbida de estar investindo o noso tempo e esforzos en reinventar un pasado de difícil acceso a non ser polas ficcións historiográficas que sexamos capaces de construír cos escasos restos que as xeracións pretéritas nos legaron, na súa loita diaria para gañar un lugar baixo o sol.

## ANEXOS

I REPRESIÓN FASCISTA E CRIMES DE XÉNERO  
DURANTE A GUERRA CIVIL

Meu marido era concejal do Ayuntamiento desde a República e era presidente do sindicato da madeira da Casa do Pueblo de Orense, eran do Partido Socialista e despois tiveron que escapar, anduveron escapados eiquí polos montes escondidiños nos buratos, ca barba crecida, metidos en minas e onde se pudo hasta que pasaron a Portugal... A Barcelona e cando foi a retirada tiveron que pasar a Francia. A min colléronme o 28 de julio –iba haber un ano de guerra cando me prenderon a min un soldado e outro guardia e ó chegar ó cruce foi o R. colleume e dixo: “Non, tu vés pr’acá, pró Cuartel do Miranda. Entonces o guardia dixo: ¡Oes, é quen es tu pra prender á Lola! ¡Me cago en tal, eu son o Jefe da Falange! ¿O Jefe? ¡Fai o favor de marchar e deixarme vir á Lola pra arriba!” Queríanme matar, como o meu home xa escapara a Portugal, pero non puderon porque estaba o meu cuñado guardia e os compañeiros do meu cuñado ó tanto... Cheguei alí a Amoeiro e quedaban dúas mulleres chorando onda a igrexa, están mortos tamén os maridos, e a cuñada prendérona tamén canda min porque o irmau non se entregou e prenderon ó pai e unha irmá solteira e leváronos pra Bande, que estiveron alí 9 meses... Aquil día mataran a Carola os japistas de Tamallancos, estaba na entrada da carretera ¡pobriña!, de boca abaixo cunha saíña azul marina, cas perniñas así na carretera porque me tiveron un cacho e entonces inda chorei... Era preciosa aquela muller, tíñache unhas mauciñas blancas coma a neve... Na comisaría había unha d’eiquí de Bóveda que lle mataron un fillo na guerra e outro prendéronllo e a aquela morta quitáronlle un neno que levaba nos brazos e non llo diron á familia, leváronllo ós curas dos Remedios... Apuxéronlle pra matala que ela lle estaba traendo polos leiteiros periódicos ós escapados e levárona prá matar. Ela escapoulle dúas veces das maus ós



policías arriba pero á mañá apareceu morta alí... Estaban dúas en viso porque matáronlle, aquela noite anterior matáranlle o pai, que eran aí de Gustei... Estaba tamén unha da Peroxa que lle meteran unha bala escapando co pai... Salín da cárcel polo San José do trinta e oito, díronnos o alto a 30 mulleres con 6 nenos... Eu víñenme prá casa e afinqueime pero hasta que il me reclamou non supen dil... A primeira vez que supen dil foi ós 3 anos desde Buenos Aires, escribume a familia cando eles recibiron desde Francia carta pois mandoulle a miña dirección e dixeron: “Estate tranquila, tu marido de momento aún está en un campo de concentración en Francia pero cuentan de salir pronto”, os alemás alí mataban a diestro e siniestro... Despois marchei pr’alá en enero do 48, fun pola montaña pasando a cordillera desde Irún hasta San Juan de Luz, que xa me costou 3.000 ptas. naquel tempo pagarlle a un que xa tiña pasado a moitos, fun con outra de Rairo de Ourense, que levaba un fillo de 18 anos e tiña o marido alá tamén... Era bo sitio e aínda traballei 16 anos e fomos tirando e volvemos o ano sesenta e oito... facía 20 anos que eu marchara<sup>38</sup>.

## 2 UN EXEMPLO DE PLURIACTIVIDADE FEMININA NA GALICIA RURAL DURANTE A POSGUERRA

Eramos oito irmaos, eu era a máis vella e os outros sete irmaos despois de min, e cando foi a guerra pasamos as de Caín, non fame, porque a nosa casa era unha das mellores do pueblo, de fartura de centeno e maíz para cocer pan, que nunca pasamos fame de pan... A nosa casa era unha casa fuerte, pero de moito traballar, meus irmaos traballaban moito, sempre traballando no campo... A mamá daba a luz e logo iba pró campo e eu criaba eses nenos, facía de comer, limpiaba a casa, lavaba, planchaba, facía todo, pero no campo anduven pouco... Meu marido estuvo traballando na vía, nese túnel de San Fiz despois da guerra... E estaba delgadoño, moi

38. Fragmentos extraídos da memoria de vida de Dolores. V. O., viúva de Francisco Dopazo “Protasio”, líder obreiro de Amoeiro (Ourense).

delicadiño, nunca foi gordo, e por dúas veces quitárono desmaiado do túnel... Buscáronlle un traballo en Barcelona e marchou el pr'alá que estaba moi ben colocado naqueles tempos e paraba cunhos amigos. Eu quedaba en estado de catro ou cinco meses eiquí coa miña nai... Cando xa tiña o neno catro meses fun para Barcelona, el xa tiña un pisiño e eu tiña unha máquina e cosía saharianas pra unha fábrica, que llas vendía ós militares, e ganaba tanto coma el... Ós nove meses caeume il enfermo do pulmón, tuberculoso. Volvín co neno nos brazos e co marido case morrendo. Non tiña pra onde ir e viñen prá casa dos meus pais... Os meus irmaos estaban todos na casa, estuven oito anos con iles e co meu marido enfermo... A penicilina pra poñerlle a el había que ir busca a Portugal, que aquí non a había... O papá vendía castiñeiros, vendía carballos e piñeiros pra me dar, porque cando vendía o viño e os becerros facía unha cantidade de prata pero íbase gastando... Entonces veu meu sogro, que era buenísimo, unha bendita persona e a min quería me muchísimo e dixo: "Bueno, a carga ten que ir a plazos, ahora levo eu pr'alá o fillo"... Pero había unha cuñada na casa que era así apretada, era irmá do meu marido, casada e tiña unha nena... Puxéronnos nunha casiña moi velliña que sólo tiña a porta e unha ventana... O neno xa tiña sete aniños e enfermoume do pulmón tamén... Fun onda o señor abade porque os meus sogros non me daban prata e díxome: "Ai si, si filla! Non te preocupes, que che presto o que queiras, pero tráeme ó teu pai de fianza"... Entonces había tres ou catro señoras que empezaban a andar traficando con azúcar, arroz, aceite e fariña de estraperlo, vendían a tasa que lle daban cada mes ós da vía... Eu empecei andando co estraperlo pola necesidade; empecei a comprar fariña pero non tiñamos en que levala e había que traela á cabeza... Aquelo foi horroroso, desde Parada a Santa Cruz cos sacos na cabeza pra coller o Castromil que iba pra Vigo, porque nós íbamos vendela á Cañiza, ou a Vigo, cando non quedábamos en Ribadavia, que alí vendíamos moito porque hai moitas tiendas, e como non había que comer, compraban todo de estraperlo... Unha vez colléronnos os gardiñas portugueses... Eu esca-

pei polos montes abaixo coas nalgas todas sangrado porque si nos collían quitábannos todo,... Entonces unha veciña miña d'alá da Poboanza marchou pra Venezuela, entrou de cociñeira na casa dunha señora buenísima e díxolle: “Mire, yo tengo una amiga allá que sabe mucho de enfermería y para cuidar a su hija”, porque tiña unha filla retrasada mental que era mala como unha perra... Eu arreglei os papeles e fun pr'alá, estiven tres anos e despois víñenme outra vez, pero volvíase acabar a prata e volví pr'alá<sup>39</sup>.

39. Fragmentos extraídos da memoria de vida de Isolina F. V. (Parada de Amoeiro, Ourense).

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

Aceves, J. E. (1994): “Prácticas y estilos de investigación en la historia oral contemporánea”, *Historia y Fuente Oral*, 12; pp. 143-150.

Arcas Cubero, F. (1996): “La imagen antes de la fotografía: grabado, pintura y caricatura de prensa en el siglo XIX”, en Díaz Barrado (ed.), *Imagen e Historia, Ayer*, n.º 24; pp. 25-39.

Aróstegui, J. (1995): *La investigación histórica. Teoría y método*, Barcelona, Crítica.

Badillo Baena, R. M<sup>a</sup>. (1990): “La construcción del pensamiento femenino en una sociedad agraria durante el franquismo, Istán (Málaga)”, *Espacio, Tiempo y Forma*, s. V, t. 3; pp. 69-84.

Berg, M. (1990): “La entrevista como método de producción de conocimientos”, *Historia y Fuente Oral*, 4; pp. 5-10.

Bernardez Sobreira, A. e Cabo Villaverde, M. (1997): “Asociacionismo campestre e poder local na II República: unha análise microhistórica”, en Fernández Prieto, L. *et alii* (coords.), *Poder local, elites e cambio social na Galicia non urbana (1874-1936)*, Santiago de Compostela, edición do Parlamento de Galicia-USC; pp. 327-352.

Borras, J. M. (1990): *Historia, Fuente y Archivo Oral*, Madrid.

Bourdieu, P. (1986): “L'illusion biographique”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 62-63, París, xuño 1986; pp. 69-72.

Cabo Villaverde, M. (1997): “A fonte oral na recuperación historiográfica dos movementos sociais: o agrarismo”, relatorio presen-

tado no Simposio *Os Galaicos e as Fontes de Tradición Oral*, Allariz, outubro de 1997.

Cagiao Vila, P. (1997): *Muller e emigración*, Santiago de Compostela, S. X. R. C. G., Consellería da Presidencia da Xunta de Galicia, (Col. A Nosa Diáspora, da Emigración á Galeguidade).

Cardesín Díaz, J. M<sup>a</sup>. (1992): *Tierra, trabajo y reproducción social en una aldea gallega: siglos XVIII-XX. Muerte de unos, vida de otros*, Madrid, S.G.T. do MAPA.

Cardesín Díaz, J. M<sup>a</sup>. (1995): “Campesinado, mercado y Estado. La estructura social de la Galicia rural en el siglo XIX”, *Annales. Histoire. Sciences Sociales*, París.

Caso, A. (1997): “Negar la Historia”, *El Semanal*, 7 de setembro de 1997.

Cardesín Díaz, J. M<sup>a</sup>. (1999): “Recuerdos”, *El Semanal*, 7 de febreiro de 1999.

Castells Arteche, L. (ed.) (1995): “La historia de la vida cotidiana”, *Ayer*, 19, Madrid, Marcial Pons-A.H.C.

Castro Pérez, F. (1997): *Entre a tradición e a modernización. O agrarismo na terra de Celanova*, traballo de curso, pr. ms.

Cori, P. di (1990): “Historia, sentimento y solidariedade en las organizacións femininas católicas desde la época de Gioliti hasta el Fascismo”, en Amelang e Nash (eds.), *Historia y Género...*; pp. 297-343.

Domínguez Martín, R. (1996): *El campesino adaptativo. Campesinos y mercado en el Norte de España, 1750-1880*, Santander.

Dunaway, D. K. (1990): “La grabación de campo en la Historia oral”, *Historia y Fuente Oral*, 4; pp. 63-78.

Ek, S. B. (1996): “Narraciones y realidad”, *Historia, Antropología y Fuente Oral*, n.º. 16; pp. 75-85.

Enzensberger, H. M. (1987): *O curto verão da anarquía*, São Paulo, Cía das Letras.

Fernández Prieto, L. (1992): “A caracterización da agricultura galega contemporánea: entre o atraso e a adaptación ó Capitalismo”, *A Trabe de Ouro*, n.º. 10; pp. 207-218.

Fernández Prieto, L. (1992b): *Labregos con ciencia. Estado, sociedade e innovación tecnolóxica na agricultura galega, 1850-1939*, Vigo.

Fernández Prieto, L. (1997): “Selección de innovacións en una agricultura atlántica de pequenas explotacións. Galicia, 1900-1936. La adopción de las trilladoras mecánicas”, *Noticiero de Historia Agraria*, n.º 14; pp. 133-163.

Folguera, P. (1994): *Como se hace historia oral*, Madrid, Eudema.

Freire Lestón, X. V. (1993): *Lembranzas dun mundo esquecido. Muller, política e sociedade na Galicia contemporánea, 1900-1939*, Santiago de Compostela, Laiovento.

Gallego, D. (1993): “Pautas regionales de cambio técnico en el sector agrario español (1900-1930)”, *Cuadernos Aragoneses de Economía*; pp. 241-276.

Gil Andrés, C. (1996): “Mujeres en la calle. Trabajo, condición social y protesta de la mujer. La Rioja, 1885-1910” en Castillo, S. (coord.), *El trabajo a través de la Historia...*; pp. 373-381.

Hammer, D. e Wildavsky, A. (1994): “La entrevista semiestructurada de final abierto. Aproximación a una guía operativa”, *Historia y Fuente Oral*, 4; pp. 23-61.

Jardón Pedras, X. X. e Soutelo Vázquez, R. (1997): “Campesinas conscientes. Una reflexión metodológica sobre la identidad y la vida cotidiana de la mujer en el medio rural: Galicia, 1880-1970”, en Santacreu J. M. (coord.), *II Jornadas Internacionales sobre Historia Contemporánea y Nuevas Fuentes*, Alacante, Editorial Club Universitario; pp. 175-196.

Joutard, Ph. (1984): “El tratamiento del documento oral”, *Debats*, 10; pp.72-87.

Joutard, Ph. (1986): *Esas voces que nos llegan del pasado*, México, F.C.E.

Joutard, Ph. (1995): “L'Histoire Orale: bilan d'un quart de siècle de réflexion méthodologique et de travaux”, relatorio presentado no XVIII Congrès International des Sciences Historiques (Montreal, 1995), recollido en Amado & Ferreira (orgs.), *Usos e abusos da Historia Oral*, Rio de Janeiro; pp. 43-62.

Levi, G. (1989): “Usos da Biografía” en Amado & Ferreira (orgs.), *Usos e abusos da Historia Oral*; pp. 167-182, (traducción de “Les usages de la biographie”, *Annales*, 1325-1326, París, nov./dec. 1989).

Martínez López, A. (1987): “Agrarios e católicos. Balanzo do modelo cooperativista no sindicalismo confesional en Galicia, 1903-1943”, *Pontevedra*, 4; pp. 87-108.

Moradiellos, E. (1993): “Últimas corrientes en Historia”, *Historia Social*, nº. 16; pp. 97-113.

Noguerol Buján, A. e Quintanilla, X. (1919): “Conclusións da II Asamblea Nacionalista Galega”, *A Nosa Terra*, 15-XII-1919; pp. 1-3.

Noya Gil, J. (1996): *Fuxidos. Memoria dun republicano galego perseguido polo Franquismo*, Vigo, Xerais.

Núñez Seixas, X. M. (1993): “La Falange en los años treinta. El fascismo en Galicia. El caso de Ourense, (1931-1936)”, *Historia y Fuente Oral*, 10; pp. 143-174.

Pastor Alfonso, M<sup>a</sup>. J. (1995): “Una Historia no académica”, en Santacreu Soler J. M., (coord.): *Historia Contemporánea y Nuevas Fuentes*, Alacante; pp. 31-37.

Pedro, J. M. e Ramos Flores, M. B. (1995): “Historia, experiencia, narrativa”, *Revista Catarinense de Historia*, 3, Brasil; pp. 29-34.

Prada Rodríguez, J. (1997): “Conflicto y consenso: la emigración como instrumento de cambio ideológico y transformación social”, en Trujillano, J. M. e Gago, J. M. (eds.), *Historia y memoria del franquismo. Actas de las IV Jornadas de Historia y Fuentes Orales*, Ávila, Fundación Cultural Sta. Teresa; pp. 315-337.

Prada Rodríguez, J. e Soutelo Vázquez, R. (1998): “As estratexias de supervivencia económica na posguerra: mercado negro, acaparamento e ocultación”, en A. G. H. (ed.), *Historia Nova V. Actas do V Congreso de Xoves Historiadores de Galicia*, Santiago de Compostela, dec. 1996.

Ramírez, J. A. (1981): *Medios de masas e historia del arte*, Madrid.

Ramos, M<sup>a</sup>. D. (1995): “Historia social: un espacio de encuentro entre género y clase”, en G. Gómez-Ferrer (ed.), *Las relaciones de género...*; pp. 85-102.

Riego, B. (1996): “La historiografía española y los debates sobre la fotografía como fuente histórica”, en Díaz Barrado (ed.), *Imagen e Historia*, Ayer, n<sup>o</sup>. 24; pp. 91-111.



Rodríguez de Lecea, T. (1995): “Mujer y pensamiento religioso en el Franquismo”, en Gómez-Ferrer, G. (ed.), *Las relaciones de género...*; pp. 173-200.

Roman Lago, I. (1997): *Estructura social e asociacionismo labrego. Un primeiro achegamento ó campesiñado a tempo parcial. Lavadores 1923-1931*, memoria de licenciatura inédita, USC.

Rosenthal, G. (1991): “La estructura y la ‘gestalt’ de las autobiografías y sus consecuencias metodológicas”, *Historia y Fuente Oral*, 5; pp. 105-110.

Sánchez Castro, A. J. (1994): “Mujer y participación social en un hábitat rural. Vegadeo: 1910-1931”, comunicación presentada na 2ª sesión do congreso *Historia de la familia. Una nueva perspectiva sobre la sociedad europea*, Murcia; pp. 452-462.

Serrano, C. (1996): “Historia cultural: un género en perspectiva”, *Historia Social*, nº. 26; pp. 97-111.

Soutelo Vázquez, R. (1998): “«Te quitarás de la miserable tierra y vendrás para donde se gana plata». Memoria oral e identidade étnica de la inmigración española a Latinoamérica en el siglo XX: los gallegos en Brasil, 1880-1970”, *Oral History: challenges for the 21st Century*. Proceedings the Xth International Oral History Conference, Rio de Janeiro, CPDOC-Fundação Getulio Vargas, vol. 3.; pp. 1332-135.

Soutelo Vázquez, R. (2001): *De América para a casa: Correspondencia familiar de emigrantes galegos no Brasil, Venezuela e Uruguai (1916-1969)*, Consello da Cultura Galega.

Soutelo Vázquez, R. e Varela Sabas, A. (1995): “As estratexias defensivas do campesiñado galego ante a represión política do agrarismo, 1936-1946”, en A.G.H. (ed.), *Historia Nova III. Contribución dos Xoves Historiadores de Galicia*; pp. 271-291.

Terren Lalana, E. (1997): “Condiciones de trabajo en la industria rural en la postguerra”, en Trujillano, J. M. e Gago, J. M<sup>a</sup>. (eds.), *Historia y Memoria del Franquismo. Actas IV Jornadas de Historia y Fuentes Orales*, Ávila; pp. 131-145.

Thompson, E.P. (1984): “La ‘economía moral’ de la multitud”, en *Tradicón, revuelta y conciencia de clase*, Barcelona, Crítica.

Thompson, E.P. (1989): “Folklore, Antropología e Historia Social”, *Historia Social*, 3; pp. 81-102.

Veiga Alonso, X. R. (1996): “Individuo, sociedade e historia. Reflexiones sobre el retorno de la biografía”, *Studia Histórica*, Serie H<sup>a</sup>. Contemporánea, n<sup>o</sup>. 13-14; pp. 131-147.

Velasco Souto, C. (1993): “O campesiñado galego do século XIX nas fontes literarias e judiciais. Por unha revisión de certos tópicos tradicionais”, en De Juana, J. e Castro, X. (eds.), *Novas fontes, renovadas historias. VII Xornadas de Historia de Galicia*, Ourense, pp. 73-89.

Vovelle, M. (1992): “Histoire sérielle ou case studies: vrai ou faux dilemme en Histoire des mentalités”, *Idéologies et mentalités*, París, Folio-Histoire.

Wouters, M. (1993): *1936. Os primeiros días. Historia Oral de Vigo, Betanzos, A Guarda, Ribeira, Seixalbo e Ourense*, Vigo, Xerais.

Wouters, M. e Pantaleón, X. (1995): “O discreto encanto das fontes orais. O proxecto historia oral de Galicia” en Barros, C. (ed.), *A Historia a Debate, Galicia*, Santiago de Compostela, 185-192.

# O FONDO DE FONTES ORAIS PARA A HISTORIA DE GALICIA (HISTORGA)

*Pilar Cagiao Vila e Xurxo Pantaleón Cadilla*  
USC

## INTRODUCCIÓN

Na actualidade contamos cun arquivo de fontes orais que contén preto de 1100 entrevistas. Este fondo constituíuse nutrín-dose das actividades do Equipo Historga ó longo xa dunha década, dende a súa formación inicial por Isaura Varela e Marc Wouters ata a súa configuración actual (Isaura Varela, Pilar Cagiao, Xavier Castro e Xurxo Pantaleón); artículase arredor de diversos proxectos de investigación financiados pola Xunta de Galicia, da propia actividade investigadora e docente dos membros do equipo e da colaboración e entrega de fondos para a súa conservación por parte de alumnos, persoas que están facendo a memoria de licenciatura ou tese de doutoramento e investigadores “alleos” ó núcleo do proxecto.

Partindo inicialmente da propia experiencia de investigación e da divulgación dunha metodoloxía, a constitución dun Arquivo foi sempre un obxectivo primordial, coa intención non só da conservación dos fondos, senón tamén de poñelos a disposición da comunidade e de ofrecer, na medida do posible, unha plataforma de apoio (de recursos e de debate) a outros investigadores. Da formulación de preguntas para as que non conseguimos solución nos materiais de arquivo tradicionais (ós que algúns chegan incluso a dar a errónea denominación de “documentos naturais”), sobre cuestións esenciais da recente historia de Galicia, naceu o noso interese pola historia oral. No que a nosa xente sabe e nos conta atopamos algunhas das respostas. Nada, pois, nos pareceu máis “natural” que converter as “verbas” en “documentos”.

Ademais, dende mediados dos anos oitenta, a práctica do traballo con fontes orais na historia comeza a normalizarse, tanto nun plano nacional como internacional, e inscríbese este proceso tanto nun san desexo de interdisciplinabilidade –pois as fontes orais eran xa práctica común por parte de antropólogos e outros investigadores sociais– como dentro do achegamento a colectivos ou procesos de difícil manifestación na documentación clásica. Era, pois, tamén o noso desexo colaborar en que Galicia non quedase fóra desta evolución historiográfica.

### O TRABALLO DE INVESTIGACIÓN E O ARQUIVO

1. En primeiro lugar hai que salientar as contribucións das liñas de investigación abordadas polos membros do equipo, e que teñen o seu reflexo nos contidos de boa parte do fondo, a través da creación de coleccións de entrevistas, que complementen as achegas das fontes tradicionais nos eidos tratados.

Deste xeito, un dos primeiros temas contemplados foi o da Guerra Civil e a represión durante a guerra e a posguerra en Galicia, sobre todo en traballos dirixidos pola profesora Isaura Varela. Arredor de 300 entrevistas foron feitas especificamente sobre este tema, entrevistas illadas ou, na maior parte dos casos, en series de entrevistas orientadas a traballos de investigación sobre os acontecementos en vilas ou comarcas (varios deles xa publicados), ou ben en series temáticas como é o caso das gravacións máis recentes sobre a guerrilla en Galicia.

Outro dos temas da nosa historia recente no que se facía máis patente a idoneidade do traballo coas fontes orais é o das migracións. As entrevistas de vida verbo deste feito permítennos un achegamento, por exemplo, á vida cotiá, á formación de redes parentais e á súa influencia na dirección dos fluxos migratorios, ós procesos de transformación cultural e de mentalidades, á visión de América dos colectivos implicados e, se é o caso, ó tema do retorno, con datos moitas veces escurecidos ou simplemente inexisten-

tes nas fontes tradicionais. Preto de 400 entrevistas, que inclúen as gravacións realizadas para a súa propia tese de doutoramento pola profesora Pilar Cagiao sobre a emigración galega ó Uruguai e as realizadas para os moitos traballos sobre emigración ultramarina por ela dirixidos están recollidas no noso fondo. Cobren estas, ademais do xa citado caso uruguaio, os principais destinos dos galegos en América como Arxentina, Cuba, Brasil ou Venezuela, mais tamén outros que, aínda que son minoritarios cuantitativamente, en razón das propias dimensións do país receptor ou do propio continxente migratorio, non carecen por iso de importancia histórica, como as entrevistas de traballos sobre a emigración á República Dominicana, Porto Rico, Perú, Panamá, etc.

A versatilidade das fontes orais nos estudos migratorios maniféstase ademais na presenza de coleccións de entrevistas sobre as máis recentes correntes migratorias europeas, feitas no contexto dun proxecto de investigación formulado en colaboración con profesores da área de xeografía sobre a inmigración latinoamericana en España ou os exilios políticos.

O profesor Xavier Castro, pola súa banda, está a traballar dende hai anos nun exhaustivo proxecto sobre a historia social da alimentación en Galicia, no que as fontes orais abren vieiros para a aproximación ó coñecemento das pautas de sociabilidade, das transformacións dos costumes, da evolución da mentalidade colectiva. Este proxecto inclúe tamén nunha das súas fases xa realizadas un repertorio de entrevistas sobre a alimentación na emigración.

2. A actividade docente, en seminarios e cursos de metodoloxía (no Departamento de Historia Contemporánea da Facultade de Xeografía e Historia da Universidade de Santiago), como primeiro paso para que os estudantes realicen traballos de investigación propios, subministra tamén constantemente, coa colaboración destes alumnos da Facultade, novos materiais para o Arquivo. Son ás veces entrevistas de temática moi diversa, en función dos intereses dos alumnos e, naturalmente, da nosa dispoñibilidade á hora de ofrecer algún tipo de apoio material ou metodolóxico. Aliméntanse así

novas posibilidades de investigación nas que ás veces tamén nos beneficiamos da colaboración de estudantes de programas de intercambio sen os que o custo destas entrevistas sería moi alto.

3. Na mesma medida en que pretendemos que as fontes creadas por nós estean a disposición doutros investigadores, pois unha fonte como a oral, creada moitas veces arredor de historias de vida, ademais de fornecer a investigación propia, pode sempre, e sen prexuízo ningún para o investigador, subministrarlle datos ás investigacións doutros, tratamos sempre de servir de plataforma para eles e recoller, sempre que o desexen, as súas propias fontes. É o caso, por exemplo, dos fondos do investigador brasileiro Carlos Brandão sobre mentalidade campesiña no Val da Maía, os materiais para a tese sobre vida e memoria de Alexandre Bóveda de Marie-Pierre Bossain e sobre xullo do 36 en Vigo de Antonio Giráldez, etc.

En calquera dos casos anteriormente citados, o equipo trata de facilitar os medios necesarios tanto para a investigación en si, en canto a materiais de gravación, recursos bibliográficos e metodolóxicos, como para a clasificación e conservación das fontes orais resultantes, a súa duplicación, transcripción e informatización.

A mesma utilidade e a súa conservación e organización en arquivos de fontes creadas dentro de proxectos de carácter específico, máis aló do marco destes, foi obxecto de controversia. No noso caso —ademais do valor testemuñal intrínseco que, polos temas abordados, cremos que ten boa parte do noso fondo— non se trata de enquisas ou respostas a cuestionarios pechados senón que, pola metodoloxía proposta para a realización das entrevistas, é criterio xeral o de procurar que o entrevistado reconstrúa a súa vida arredor do feito de investigación concreto, a través de guións abertos para as entrevistas. Pensamos que dese xeito se supera a utilidade limitada das fontes orais, só para o investigador que as crea, e constitúense corpos documentais que pola súa riqueza e variedade, ademais de alimentar estas primeiras investigacións, cobran importancia para calquera investigador que se achegue despois a elas.

## DESCRIPCIÓN DOS FONDOS

O traballo de campo, en canto ás gravacións se refire, faise con pequenas gravadoras e cintas de audio magnéticas. É esta unha opción que neste intre nos permite conxugar unha calidade aceptable cun importante volume de gravacións, sen desbordar as posibilidades de financiamento. Son as gravacións nestas cintas as que entran no noso fondo como orixinais. A partir delas, cando se solicitan, fanse copias para o entrevistador e o entrevistado, e as copias de traballo e seguridade para o propio fondo.

As gravacións consérvanse coas súas cintas e carátulas orixinais, simplemente apégaselles unha etiqueta co número de orde que lles corresponde no canto da caixa e nun ángulo da propia casete, empregando diferentes cores para orixinais e copias. Cando unha entrevista consta de máis dunha cinta, adxudícase-lles un só número e identifícanse cada unha das cintas e a súa orde cunha letra.

Contamos hoxe cun fondo de case 1100 entrevistas. Delas, a meirande parte conta xa con copia de seguridade e transcripción e é a nosa pretensión que en breve prazo de tempo esta sexa a situación xeral dos fondos, aínda que esteamos sempre condicionados neste eido tanto polos custos en tempo e material, como pola entrada de novos materiais.

As entrevistas numéranse e clasifícanse, para a súa entrada no arquivo, segundo os datos dunha ficha de entrega na súa meirande parte xa cuberta polo investigador e na que figuran:

Os seus propios datos de identificación

- nome e apelidos
- enderezo

Datos da persoa entrevistada

- nome e apelidos
- data de nacemento
- lugar de nacemento
- residencia actual

Datos técnicos e identificativos da entrevista

- data
- lugar de realización
- lingua
- incidencias técnicas
- duración e número de cintas
- autorizacións

Datos de contido da entrevista

- temas, subtemas, datas de referencia

A estas fichas dáselles o número da entrevista e trasládanse a unha base de datos, que pasa a ser a verdadeira referencia para a organización e consulta do fondo.

En primeiro lugar, na base de datos engádense ós datos anteriormente sinalados os da existencia ou non de copias e transcripción e o tipo de soportes e formatos nos que estas se realizan. Ademais, no caso de que proceda, faise referencia ó traballo de investigación para o que foi feita a gravación e ó conxunto de entrevistas ó que pertence.

Nun segundo lugar, procésanse os datos de contido, adaptándoos a unha estrutura xeral que permita a recuperación posterior dos materiais para a súa consulta, segundo temas, subtemas, lugares e datas. É este un traballo especialmente laborioso e delicado pois, do nivel de detalle e corrección co que se realice, depende en realidade a rapidez e concreción coa que o investigador poida consultar os materiais do seu interese. Na actualidade pódese acceder á consulta de todo o noso fondo pola súa organización temática e traballamos na organización de subtemas, máis ou menos avanzada segundo os casos. Por exemplo, pódese acceder xa a todos os materiais referentes a migracións segundo os lugares de destino e partida, e datas de partida e retorno, e estamos a avanzar nunha organización por subtemas de todos os materiais sobre a Guerra Civil. Non desbotamos tampouco a idea de que nun futuro esta organización temática non faga referencia só ás entrevistas na súa integridade, senón que tamén se lle poidan dar ó investigador refe-



rencias temáticas dos contidos parciais das entrevistas, independentemente dos temas e os subtemas ós que estean asignadas, enriquecendo aínda máis as posibilidades de consulta.

Neste aspecto é importante sinalar que tanto na ficha como na base de datos se recollen sempre as posibles restricións á súa consulta e difusión, tanto por parte do entrevistado (esixencia de anonimato, limitacións temporais, etc.), como do entrevistador (limitacións ata ter publicada unha investigación, etc.), aínda que a meirande parte do noso fondo se pode considerar xa aberto, sen máis condicións que a obriga de citar a orixe da información.

A gravación acompáñase, en xeral, e é a nosa intención que así sexa en todos os casos, dunha transcripción escrita do seu contido. Como traslación o máis literal posible dos contidos da gravación, e incluíndo indicacións de pausas e xestualidade, tentando modificar o menos posible o falado no sentido da expresión literaria, é interesante sinalar que concibimos a transcripción como un instrumento para facilitar e axilizar a consulta dos materiais sonoros, que para todos os efectos deben ser considerados como o auténtico “documento”.

Ás transcripcións, feitas por nós ou entregadas xa polos autores das entrevistas, engádeselles o mesmo número de identificación das casetes e poden ser consultadas xunto con elas. Tanto por razóns de conservación e seguridade, como para maior comodidade nas consultas, estamos a traballar tamén no procesamento destes textos e a súa informatización. Os textos xa informatizados consérvanse en disquete (dúas copias) e identifícanse como “nºentrevista.ext”.

A conservación das gravacións, polo de agora nos locais locais á nosa disposición, esixe extremar as precaucións no seguimento das normas de duplicación e mantemento de copias separadas. É necesario, cando menos, facer unha copia de traballo, cando se vai proceder ó traballo de transcripción, e manter polo menos unha copia de seguridade de todos os materiais sonoros separada dos fondos orixinais se pretendemos preservar os fondos tan-

to de posibles danos físicos, como das alteracións que tanto bruscas variacións de temperatura e humidade como a acción de perturbacións electromagnéticas ou axentes químicos poden chegar a causar nos soportes de gravación hoxe utilizados.

Dando un paso máis nese camiño de conservación dos nosos rexistros sonoros, temos tomada a decisión de emprender a dixitalización dos materiais xa existentes, tanto escritos como, especialmente, sonoros, e de estudar a posibilidade de comezar a facer gravacións dixitais. En función da relación custos-versatilidade, diante das múltiples opcións que hoxe se nos presentan tanto en soportes como en formatos dixitais, o traballo orientarase en primeiro lugar á realización de copias de seguridade sobre disco compacto, no formato coñecido comunmente como CD-DA. Sen desbotar a incorporación no futuro dos constantes avances que se producen neste campo, pensamos que iniciar deste xeito o proceso de dixitalización de son vai axudarnos a unha máis axeitada conservación dos materiais dado que por unha banda incorporamos soportes menos sensibles a posibles alteracións e por outra podemos minimizar as perdas de son sempre presentes nos procesos de duplicación analóxicos.

Cremos que este traballo, ademais de procurar unha maior seguridade na conservación dos fondos, pode tamén permitirnosa afrontar correctamente as transformacións que para os vindeiros anos se apuntan en canto ó papel dos arquivos tradicionais na conservación e difusión da documentación neles depositada.

#### CONSULTA DOS FONDOS

O fondo está hoxe dispoñible nos locais do departamento de Historia Contemporánea e América da Facultade de Xeografía e Historia da Universidade de Santiago de Compostela, onde se pode acceder a información, recursos e consulta dos materiais. Nun futuro próximo, e en virtude dun acordo co Arquivo Histórico Universitario, este pasará a ser o depositario dos nosos fondos.

Mediante este acordo pretendemos dalgún xeito resolver a dobre función de centro de investigación e de arquivo de materiais, funcionando como receptores e clasificadores do material oral, centralizando no noso fondo as contribucións dos diversos proxectos e liñas de investigación, tanto dos membros do equipo como de colaboradores e investigadores doutras procedencias, ó tempo que, mediante a colaboración co Arquivo Histórico Universitario da Universidade de Santiago, se lles asegure ós nosos fondos alí depositados a cobertura dunha grande institución, cos medios axeitados, e mais a súa normalización como documentos de arquivo (tanto no que atinxe á súa conservación como ó seu acceso).

A nosa pretensión é seguir sendo un punto de intercambio dinámico, que sirva de plataforma para as investigacións históricas con fontes orais, creando fontes no marco dos proxectos de investigación que os membros do equipo van desenvolvendo, e prestando apoio no posible a aquelas investigacións individuais ou colectivas que se nos acheguen, tanto en material, como en consultas do material existente, ou bibliográficas e de debate. Co tempo, o noso vencello co AHUS permitirá que o noso equipo poida ofrecer, ademais da clasificación e conservación dos materiais entregados, a integración das coleccións de gravacións nun fondo coherente, con personalidade propia, e, aproveitando os recursos e institucións da nosa Universidade, darlles un axeitado espacio de representación e divulgación na comunidade investigadora.

Neste senso queremos tamén por último manifestar o noso apoio ás organizacións de encontros que, coma este, teñan como obxectivo difundir as actividades de investigación e de arquivo que arredor da oralidade se producen en Galicia, como tamén sumarnos a calquera iniciativa que teña como fin o estímulo, aínda necesario, deses traballos.

# CIENCIA, VIDA, MEMORIA ORAL

*Manuel P. Rúa*

## I MEMORIA ORAL E POSMODERNIDADE

Alicia Rodríguez, mariscadora a pé, sabe os camiños e as historias do mar das mulleres. Aparece en entrevistas de televisión e reportaxes, pero non ten ninguén a quen contarllo. Hai percebeiros en Corme e Laxe, banda por banda da ría, que saben contar moi ben o relato da súa profesión e as historias da súa vila. A maior parte das veces con máis oficio que moitos historiadores titulados. Existe a memoria oral, unha materia prima que cultivan os nosos homes e mulleres, aqueles que, como nomes propios, como persoas, non aparecen nas teses de doutoramento nin nos grandes ensaios por seren a penas algo máis que unha cita bibliográfica ó pé de páxina. Pero na súa experiencia está gran parte do noso capital cultural.

Eu crieime case na illa de San Bartolomeu, recordo que cando se ía á escola atravesando a Ponte dos Barreiros, chegaba o mar á casa de Valentina a do Carniceiro e tiñamos que pasar co mar de balado. Cando enchía era un sitio precioso, había que ir á illa nunha embarcación...

Unha das máis grandes transformacións que se deron nos últimos corenta anos foi o acceso dos fillos das *novas clases medias* –a partir dos anos finais da década de 1960– ós novos plans de ensino, que posibilitarían a homologación do noso país no conxunto dos máis desenvolvidos. Naceu, dentro da clase media, un segmento máis ilustrado, de formación universitaria, que foi accedendo posteriormente ás institucións públicas e privadas. A redemocratización institucional acelerou e universalizou o acceso ó ensino público e, dende os anos 70, fíxose posible, por primeira vez na historia, un maior repartimento do capital cultural, privilexio antes exclu-

sivo dunha minúscula elite económica. Esta socialización cultural é considerada como básica, un *a priori* en calquera modelo moderno de desenvolvemento económico e social.

...se fora hoxe non se perdía esa illa, á xente hoxe gústalle a natureza, e tampouco a praia da Xunqueira, onde iamos xogar ó Pozo das Rás. No inverno era todo neve e facíase cristal, tirabámoslle pedras... Moaña era precioso pola parte do mar, sendo eu pequena iamos esperar a meu avó e ver todos aqueles barcos, o peirao de madeira que se foi desfecendo...

O indiscutible proceso de modernización fixo tamén que, nun país como Galicia, periférico respecto da periferia económica e política, se acelerase unha dinámica de perda da identidade cultural propia en función da allea. Esta alienación posmoderna é constatable na caída da utilización do idioma e a desvalorización da nosa cultura, agora alcumada de reduccionista ou parroquiana, rótulos que se contraponen á “avanzada” cultura etiquetada de “global”. A ideoloxía do mundo como aldea global é contraposta á defensa dun mundo identitario e respectuoso coa nosa cultura histórica. En poucos anos acélerase o proceso de destrución patrimonial da arquitectura, o urbanismo adaptado ó medio natural, o abandono do idioma, a perda de interese polos nosos creadores, a infravaloración da literatura galega en comparación coas literaturas “modernas”, etc.

Fun moitas veces a tirar pola arte, cando había fame, e despois dábannos uns peixes..., artes desaparecidas como a entallada. Estaba prohibida, había leis pero ninguén respectaba. É coma un trasmallo pero moito máis largo, colocado con varas, metiano coa preamar, e todo o peixe quedaba aí, grande, pequeno ou mediano.

Este proceso ten moito que ver coa incorporación desta nova elite cegada pola “cultura global” que foxe e renega da orixe. Nada disto é novo en Galicia dende hai séculos. A fuxida cara a culturas ou estilos de vida percibidos como “modernos” non é máis ca unha

imaxe da renuncia á transformación do noso país dende as súas contradicións internas, aliñándose coas culturas dominantes. Este é un dilema clásico na sociedade e na cultura de Galicia.

Cando eu nacín, no 43, as casas diferenciábanse en que as dos ricos tiñan cociña de ferro e unha artesa onde gardaban o pan, porque nós non tiñamos nin artesa nin pan, só unha lareira. Eran casas de pedras asentadas unhas enriba doutras con barro ou xabre, unhas paredes enormes. A nosa non tiña retrete, había que ir a unha esterqueira nun descampado cerca...

Cada paso da economía ten a súa correspondencia en ideoloxía político-económica. O paso do capitalismo de produción ó de consumo significa un novo discurso dominante e, por primeira vez en dous séculos, a poderosa elite económico-política mundial elabora un discurso de carácter aparentemente “internacionalista” e “progresista”. Os produtores de ideoloxías sustentadoras do modo económico imperante danlle publicidade ó lema da “globalización” como concepto propio do tempo en que vivimos. En cultura, a marca comercial correspondente é “mestizaxe”. *Internet*, medio e metáfora, é o único mundo. A cultura é global, a economía ten unicamente un camiño correcto, as democracias máis avanzadas teñen como sustento territorial os actuais grandes estados nacionais indivisibles. O resto das culturas serán delegacións das delegacións, ecos entre outros ecos.

O piso era de táboas das que tira o mar na ribeira: unha táboa grande, unha pequena, máis ou menos grosas, pero polo menos podías poñer os pés cando saías da cama. Aínda os había máis pobres, que as tiñan de madeira de casqueiros, que é o que non se aproveitaba dos troncos...

Recuperando a semántica clásica da palabra, chamarémoslle colonización a este proceso. A colonización actual, como todas as anteriores, usa a ideoloxía, a cultura e a lingua do imperio para

integrar e normativizar os cidadáns. A teoría dos círculos do poder indica que USA “vampiriza” a Europa, Europa a España, España a Galicia e ó resto das nacionalidades do interior peninsular. A novidade é que hoxe, con maior formación educativa, a resistencia a este discurso (h)único é moito menor. É aí onde o papel desta *nova clase media*, herdeira dun país con historia e cultura de seu, que acepta como normal o alleo e como estraño o propio, é fundamental. Este segmento social no que o propio país investiu para darlle formación e capital cultural foxe da cultura e do idioma do seu propio país e refúxiase en paraísos máis homologables, máis difundidos, máis poderosos, percibidos como de máis prestixio.

...Algunhas casas tiñan faiado, nós poñiamos cartóns. A cociña era de piso de terra, varriamos e botabámoslle area da praia, para que estivese máis branco e había unha división de nada, de táboas, entre os animais e nós. Para que non se miraran os animais poñíamoslle papeis de *Faro* cravados. Para poñer a louza faciamos uns alzadeirasos cun cartón de tabaco, e para que estivese máis limpo uns papeis de *Faro* ós que lle faciamos uns adorniños, como encaixes, coa tixeira...

O éxito da ideoloxía *alleira* en Galicia mídese polo rexeitamento que suscita, na propia Galicia, pensar, traballar, investigar en clave galega. Hoxe o galegofalante é –delicadamente– rexeitado dos ambientes “modernos”, non con aquel *hábleme en castellano* dos comerciantes e funcionarios dos anos 60, senón porque a maioría da nosa clase media *ilustrada*, xa ascendida un chanzo máis na escala social, fala e instálase nun idioma e nunha cultura que arromba co idioma galego o imprescindible e politicamente correcto, pouco máis que a despedida *hasta loguiño*. É o éxito do discurso da pretendida liberdade idiomática como opción persoal.

Chama a atención a velocidade coa que estes nosos ilustrados se penduran da póla de Internet –ó que ninguén lle nega validez tecnolóxica– e da leria da mestizaxe para compoñer a nova canción do bo colonizado *ilustrado* na procura da megacultura do

imperio. O importante non é a tecnoloxía *Internet* senón o *signo Internet* como imaxe de marca distintiva. Utilízase o *signo Internet* como nos anos 60 se utilizaba o símbolo-coche ou o símbolo-casa, un reflexo da identidade social do seu propietario.

...o balde da auga, coas cintas de ferro, todo óxido, había que deixalo tapado con algo, porque estabas durmindo e mirabas os ratos, pero non *muraños*, non. Ratos ben grandes, *aguaneiros*. Nas casas dos ricos non sería pero na nosa andaban polas vigas... ¿Riste? ¿E aqueles colchóns de *follaco*?...

Falan de mestizaxe para opoñela a un discurso nacional galego que colocan á par doutros de raíz étnica e relixiosa. Ignoran, os nosos *neoilustrados*, entre tanto discurso oficial, que Galicia é un cocido cultural formado, alomenos, de substratos celtas, romanos, suevos e godos, repoboada varias veces con outros pobos peninsulares e levada a súa poboación, así mesmo, para repoboar outras zonas da Península Ibérica, por non falar da *ponla do alén mar* de Celso Emilio Ferreiro, das moreas de galegos que atravesaron o Atlántico na procura de acomodo en Cuba, Brasil, Arxentina ou Venezuela, ou do vello camiño das peregrinacións. Ignoran, como non, os navegantes, o exército mariñeiro que pescou en Terranova, o *Gran Sol*, África, illas Malvinas ou as Seicheles, eses paisanos nosos que levan toda a súa vida mesturándose con irlandeses, ingleses, que casaron en Cape Town, coñeceron a guerrilla sudafricana ou atravesaron o canal de Suez, ou eses outros veciños nosos que axudaron a construír os edificios de Manhattan, onde compartiron bocadillo e estada con africanos, mexicanos e portorriqueños...; vidas sen lustre que non aparecen nos medios “globais”.

...había unha miseria tan grande que ata os gatos sabían levantar a tapa e comerche o caldo na ola. Miña nai, que era como un cristal de limpa e alí todo eran pulgas que se criaban no follaco da cama...

Todas estas fotografías de xentes sen historia son historias de vida que agardan que se pare nelas a curiosidade xornalística,



a cámara televisiva que os explora como estranxeiros no seu propio país, ó estilo da máis paifoca antropoloxía inglesa en África a comezos de século, unha vida reducida a un titular, unha frase abraiante, unha anécdota para ilustrar a ignorancia dos *opinólogos* da gran maioría dos medios de comunicación galegos cando se enfrontan con estes vellos e vellas como membros dunha reserva cultural no interior de Galicia. Sen chegar a ser desprezo hai unha indignidade ofensiva cando se tratan estes temas para fotografías da Galicia *profunda*, tratada coa simpleza dunha sección de *breves*.

¿Por que son tan escasas as investigacións antropolóxicas, sociolóxicas, as historias de vida en Galicia, coa inmensa riqueza sociocultural que conteñen?

Con 10 ou 12 anos andaba descalza na ribeira, primeiramente fun ó marisco, e a Vigo a vendelo con miña nai. Acordo ás mulleres de Porriño que viñan a Vigo, traían uns mantóns que quentaban moito, dicían que os mercaban na fronteira. Eu con 16 ou 17 anos xa traía un deses porque na Ribeira de Vigo facía moito frío. “Tes que vir abrigada, a Ribeira come ás persoas”, dicía miña nai. Eu era unha cacharra pequena, con aquel mantón de tres puntas, uns zocos de pao de madeira, un par de mandís por diante, saía...

A universidade non promove aulas para a investigación etnográfica, antropolóxica, sociolóxica, biográfica, económica e cultural vista dende a peneira dos participantes nos feitos. Non son estas as ciencias importantes. As ciencias *serias* reduciron os homes e as mulleres a marionetas de variña. A economía oficial transformounos a todos en termos de PIB ou como *factor humano* da produción. A socioloxía, contaxiada de *cuantitofrenia*, tamén debuxa a humanidade en regularidades (expresadas en porcentaxes) de votantes ou consumidores, pero aquela persoa que atravesou pola vida con ánimo de *zafarse* –como o aparello que esquiva a pedra e salva a pesca– non existe. Estas materias, con status de ciencias humanas, ignoran que cando o vello conta como presenciou, en 1941, dende terra, o incendio dun barco fondeado no medio da

ría de Vigo, ás catro da mañá, sentado debaixo dunha viña e vixiando unha veiga de patacas, está a realizar unha ilustración ben representativa da fame, dunha filosofía da supervivencia e das carencias dun pobo pobre que a penas puido empezar a comer pan branco, de maneira regular, ata ben mediado o século XX.

...daquela á muller con pantalón, criticábana. ¿Luvas? ¿quen as vía, ou botas para mariscar? Tanto frío facía ás veces, cando había neve, que mexabamos –perdonando a palabra– para que aquela auga se puxera quente. Non había calcetíns, cortábaslle as mangas ós xerxeis vellos de lá para facelos, e tamén con papel de estraza...

“Hai 3 tipos de mentiras: mentiras, mentiras odiosas e mentiras estatísticas”, dicía un ministro da raíña Victoria. Cando se escoita a repetida canción de “nunca tivemos un país con tantas xeracións formadas”, cando se loa o noso nivel universitario, non se lembra que, a penas hai 30 anos, os niveis de analfabetismo eran ben amplos e polo tanto pouco podemos comparar co pasado. Pero ignórase, ademais, o que acontece coas xeracións universitarias a penas uns anos despois da diplomatura ou licenciatura, a falta de reciclaxe, o descrédito das chamadas “humanidades”, a ignorancia en materias como as que falamos, de perspectiva sociocultural identitaria, dun país con cultura e idioma minorizados, a fuxida cara a un porvir e uns oficios de carácter máis positivista porque a trampa destes anos de formación e titulación universitaria extensiva e intensiva foi, unha vez máis, ter os focos da pretendida “modernidade” postos fóra, onde todo –ismo creado na área central do mundo económica e socialmente aceptado como desenvolvido é asumido na periferia como *fetén*, tabú e do trinque, pasando a ser consumido acriticamente, tamén polas nosas elites universitarias.

...Non se levaba ir á escola, ningún quería ir á escola. Pero miña nai dicíanos: “quero eu que vaiades. Aprendín a poñer o meu nome cando era moi maior e quero que os meus fillos saiban ler e escribir”, e fomos obrigadamente. Ela erguíase ás 5 da mañá e collía o

barco das 6 para Vigo, chegaba de volta ás 6 da tarde e xa nos deixara destinado o que tiñamos que facer. Os cinco irmáns traballabamos na casa: planchar, lavar, cociñar, e apanando marisco para que miña nai vendera. A escola era ás 5 da tarde, de pago, e doña Flora, que era a escola pública que había, pegaba moito cunha vara...

En Galicia, as fabas contadas que traballan coa investigación con base na memoria oral –minorizadas e sen o “toque de distinción” das carreiras destinadas ó éxito social– son paternalmente rotuladas pola Sabedoría Oficial Científica como “labor entusiasta”. As Institucións Oficiais do Saber, axudadas por unha inercia histórica que produce estrabismo de tanto ollar de esguello para o de fóra, consideran “pouco científica”, e mesmo ás veces rancia, este tipo de investigación de base humana, a que lles dá voz ós participantes nos feitos, ás súas interpretacións e recreacións da historia vivida nun país de labregos, mariñeiros, emigrantes, de aldeas illadas e cidades cosmopolitas, dun interior en remodelación e unha costa receptora de migracións interiores..., un país dunha riqueza humana impresionante en canto a cultos, folclore, literatura, música, arquitectura, pesca ou paisaxe, con procesos sociais ou culturais abertos a todas as transformacións.

...os traballos da praia comezan en marzo, quitamos croque de arriba e baixámolo. As larvas sempre se fixan máis na area seca e hai que rarealo. Valamos unhas zonas con espichos e cando está grande xa podemos ir alí. Despois sementamos outro anaco e así sempre. Hai que facer tamén limpeza de cuncha, de croque que morre, algas, nivelar os ríos...

Por suposto, o pasado non é o noso modelo. Pero tampouco é material para desbotar polo sumidoiro coma refugallo. O interesante é recuperar a parte máis humana da historia recordada, o paso dunha comunidade polo tempo, un labor de conectar co fío que nos explica interxeracionalmente. A historia, a microhistoria oral a través das historias de vida, é un xeito de acercámonos á supervivencia dos que

nos precederon, ás estratexias que foron capaces de crear para sobrepoñerse a un medio natural, a unhas condicións socioeconómicas determinadas, creando unha arquitectura, artes de pesca, folclore, relacións sociais, conflitos e outros tantos indicadores da “vida corrente”. A través da historia contada pola xente maior están as ilustracións e a pegada dun pobo, dunha comunidade que atravesa a historia en toda a súa complexidade social, económica e política.

Hai 30 anos, ó abrirse a veda o primeiro de outubro, baixaba todo o mundo, e había traballo escasamente para unha semana. Aínda que a temporada era de outubro a marzo, en decembro xa non había máis ca area, non había vixilancia e os compradores e intermediarios pagaban o que querían. Dicían que eran os turistas. Un día xuntámonos unhas cantas mulleres: “Isto non pode seguir así”, e fomos oito a vixilar a primeira noite. Atopamos algúns turistas, pero sobre todo xente de aquí. A segunda noite eramos un cento de mulleres, e decidimos facer turnos...

A memoria é tamén a capacidade para esquecer. A sociedade é sempre interpretable. Aquí trátase de darlles voz ós protagonistas, segundo a propia memoria, con todas as súas potencialidades e limitacións, porque a memoria contén silencios e esquecementos que tamén son significativos. Esta metodoloxía comunícanos con hábitos arraigados durante centurias, porque non somos un pobo xurdido por medio da televisión, entre a chegada do home á lúa e a xeración Internet. Non somos unha paréntese senón unha longa historia de trazos persoais e sociais que nos conforman como a sociedade complexa e aberta que somos hoxe.

Os compradores son os que fan á xente furtiva. Foi unha loita tremenda, houbo días de chorar. Era unha época que en Moaña se vivía ben, os anos das *perforadoras*, pero había xente que non vivía tan ben e quería traballar na ribeira, porque daquela só collían o carne aquela xente que era da ribeira. Agora estamos máis preparadas, temos coches, linternas boas para baixar á praia, reflectores dende o coche, embarcacións, prismáticos para mirar de noite...

Este tipo de investigacións está rexurdindo na socioloxía europea e mundial como unha das formas de aproximación ó pensamento, hábitos e estilo de vida da xente popular, sobre todo. Permite analizar por que ocorren certos fenómenos sociolóxicos ou políticos cando os participantes van desvelando claves do seu vivir imprescindibles para coñecer regularidades sociolóxicas máis amplas. Agardemos que se poñan de moda tamén neste noso país do *karaoke científico* e se prestixien as historias de vida e os seus protagonistas.

## 2 APUNTAMENTOS SOBRE O PROXECTO DE RECUPERACIÓN DA MEMORIA HISTÓRICA LOCAL DE MOAÑA

É un programa, comezado en 1987 no Departamento de Cultura do Concello, que recolle iniciativas anteriores do movemento asociativo local. As asociacións culturais traballaran con entrevistas monográficas ás persoas maiores da comunidade sobre o entroido, as lendas, a pesca, etc.

O traballo de recollida máis sistemático, realizado en diversas etapas dende o Concello, posibilitou un achegamento extensivo a estes segmentos de idade, claves dende o punto de vista da memoria oral.

Nunha primeira fase, entre 1988 e 1991, recolléronse, en cintas de audio dunha hora de duración, 230 entrevistas a persoas nadas entre 1890 e 1930.

En 1992, constatada a forza expresiva de certas persoas que describían labores, xogos populares, cantaban cancións, etc., alτέρnanse as gravacións en audio (50) con outras 50 en vídeo.

En 1999 estaban realizadas 25 entrevistas en vídeo.

Entre 1994 e 1999 fanse as transcripcións literais dos contidos das cintas. Actualmente contamos con 355 entrevistas realizadas e, aproximadamente, coa metade transcritas.

Esta visión panorámica do proceso non pode ocultar que a recuperación dos testemuños gravados non se produciu con dire-

cción ou execución profesional: nunca foi posible dispor de historiadores, xornalistas ou expertos neste tipo de traballo. O Concello foilles encargando esta achega a persoas ás que se lles deu unha mínima formación histórica, antropolóxica, así como indicacións sobre as técnicas de gravación. Así foi como puido facerse e así o material gravado reflicte as potencialidades e as carencias do proceso. É sabido o dilema de traballar coa memoria viva: facelo así ou perdelo pola desaparición física da persoa informante.

Houbo, durante estes 12 anos, distintos equipos, unha vez de 4 persoas procedentes do INEM, aínda que a maior parte do traballo foi realizado por 2 persoas, un cámara e un entrevistador. Os primeiros criterios seguidos tiñan como prioridade poder entrevistar á maior parte das persoas maiores de 65 anos, sobre todo ás participantes en acontecementos históricos importantes no primeiro tercio do século. Posteriormente, combinouse este criterio cos informantes cualitativos, líderes de opinión parroquiais ou sectoriais que pola súa situación social dispuñan de maior información.

FICHA TÉCNICA:	ENTREVISTA N.º: D - 07
PARROQUIA: Domaio.	

*DATA ENTREVISTA: 20 de maio de 1991.*

DURACIÓN / FORMATO: 56 minutos / VHS.
VALORACIÓN / CONTIDO: 7
<u>Nome:</u> Carmen Curro Covelo.
<u>Ano de nacemento:</u> 1919.
<u>Enderezo:</u> Verdeal. Domaio.
<u>Teléfono:</u> 32 - 62 - 43
<u>Contido:</u> A INFANCIA, A ESCOLA DO PANISCO / TRABALLO DE ANDAR ÁS PIÑAS / A GUERRA / CANTARES, ACORDEONISTAS E COMPARSAS / AS COMPARSAS DE SAN BENITO E PALMAS / A MORTE DO GALO EN SAN BENITO / COMPARSA "OS JOSÉS", MADAMAS E GALÁNS / A CASA DA SOCIEDADE / O BAILE, AGARRADO, XOTA / PREZOS DE VESTIDOS E CALZADOS / TRAXES TRADICIONAIS DE BAILE / ZOQUEIROS / A FEIRA DE REDONDELA / MUÍÑOS / BARCO DE PASAXE / PERIÓDICO O DEBATE / ARTES DE PESCA, O MARISQUEO / SALGADURA DO PORTO / O "MAL DO CARALLO" / XOGOS INFANTÍS, O ARCO, OS PANTERNOS.

Cada gravación ten a súa correspondente ficha onde se reflicten os datos biográficos dos entrevistados e os aspectos máis salientables da entrevista.

As transcripcións foron posibles por dispoñer, o Concello de Moaña, de mozos da prestación social substitutoria que se encargan destes mesteres. Estas transcripcións, así como a catalogación das cintas e o seu ordenamento en fichas, foron un produto do “sentido común”, por non existiren normas nin homologacións axeitadas para este tipo de materiais, o que constitúe unha carencia acusada e un problema común para todos os que traballamos con estes materiais en Galicia.

# INTRODUCCIÓN CONCEPTUAL Ó NOSO FOLCLORE E BAILE TRADICIONAL

*Mercedes Peón*

## DEFINICIÓNS

- Folclore: conxunto de tradicións, crenzas, lendas, música, bailes, costumes... populares, propios dun pobo ou dun país (diccionario xeral da lingua).
- Tradición: conxunto de coñecementos, crenzas, usos e valores culturais e morais transmitidos de xeración en xeración.
- Tradicionalismo: sistema e doutrina que defende o mantemento das institucións, costumes ou principios antigos.
- Evolución: serie de transformacións nun mesmo sentido; transformación gradual ou formas de cambios sucesivos insensibles.
- Modernizar: adaptar ás técnicas ou costumes avanzados.
- Popular: que pertence ó pobo, que sae do pobo ou é aceptado por este.
- Arte: capacidade humana para crear beleza.

## O BAILE EN GALICIA: ESQUEMA XERAL, SEN ENTRAR EN VARIANTES PUNTAIS

- Funcionalidade: principalmente social, relacións persoais, celebracións con respecto ó traballo, comuñón a través da gastronomía, etc.; tamén relixiosa e de crenzas pagás (por exemplo: danzas, regueifas, casamentos de Samieira...).



■ Modalidades:

*Muiñeira ribeirana, vella ou empuñada*: este é un baile moi valorado pola xente da aldea; pola súa consideración é un baile moi antigo e de feito só os máis maiores, simplemente polo motivo de amosalo, o bailan.

Na miña investigación, debo dicir que este baile só o escoitei e o vin bailar na zona oeste da provincia da Coruña, a muiñeira vella, sempre, agás moi concretas excepcións, interpretado por dous homes e dúas mulleres; eles bailan un cara ó outro, sacando punto alternativamente. A súa actitude semella de desafío ben entendido; de feito, escritores célebres do pasado da nosa literatura, na súa función de cronistas, fan a comparanza do bailar dos homes da muiñeira vella cunha pelexa de galos, namentres elas, nunha actitude aparentemente submisa, xa que levan os brazos baixos e o ollar cara ó chan, seguen o movemento dos homes e arrastran os pés continuamente co mesmo paso. A estrutura coreográfica deste baile pódenos levar a pensar bastante, xa que sempre se fan os puntos en catro posicións fundamentais, que son os catro puntos cardinais, polo que ás veces recibe o nome, por parte dos maiores, de muiñeira dos catro ventos ou muiñeira da cruz. Sen dúbida pode dar lugar a moitas “faladurías”; o baile vai repartido da seguinte maneira: descanso, que se chama así porque aínda que se está bailando, en realidade é como andar ó ritmo, só tres ou catro pasos para adiante e para atrás; segue o punto, brincado polos homes, elas só van arrastrando os pés, sen seguir o punto, soamente o movemento corporal do home, e cambio de posición andando ou cun simple movemento, tamén arrastrando os pés. Por último, cómpre dicir que son moitos os pobos ou culturas da península que teñen unha expresión de baile semellante.

Unha puntualización importante para os estudiosos do noso baile é que na zona de Bergantiños existen varios testemuños orais que falan de que a principios deste século só se bailaba a muiñeira vella e que a punteada é moi posterior. Este só é un elemento máis que pode valer de axuda para aquelas persoas que estudien moi a fondo a orixe da muiñeira vella, xa que considero

moi precipitada a cuestión da que moitas veces se fala, sobre que esta puidera ser a orixe da muiñeira punteada, e esta a evolución da anterior.

*Muiñeira punteada, nova ou simplemente muiñeira:* debido ás súas múltiples variantes, considero oportuno explicala de última nesta excesivamente concreta memoria.

*Xota:* é un baile con ritmo ternario, estendido por toda España. A súa chegada ás nosas terras, segundo moitos testemuños dos maiores, é moi posterior á da muiñeira. Sen embargo, hoxe en día dáse o paradoxo de que en moitos lugares, “como baile”, é o non esquecido.

Coreograficamente non ten grandes diferencias respecto da muiñeira nova ou punteada; é, en xeral, máis ben brincadiña, o punto e a volta van normalmente ligados sen teren un paseo, aínda que isto sempre varía dependendo do acompañamento instrumental; por exemplo, na zona coruñesa de Bergantiños, a interpretación da xota case sempre recibe o nome de maneo, nome que deriva do abaneo que as/os tocadoras/es de pandeireta lle dan a esta cando cantan a copla, ó que tamén se lle di baixar a pandeireta. O maneo como baile diferénciase principalmente do que entendemos por unha xota en que ten o punto na baixada da pandeireta, que corresponde á copla cantada, e que moitas veces comeza dun xeito tamén definitivo no bailador, como é o adiante-atrás andando, segue cunha volta brincada ou pode ir intercalada por un paseo andando, correlativo, case sempre, á parte cantada. Sen embargo, noutras zonas como Mondariz, Tordoia, Soneira, etc., é dicir, zonas onde non se baixa a pandeireta, a estrutura global é a mesma, pero loxicamente recibe o nome de xota. Por último, cómpre engadir a definición de pateado, máis propia da zona de Santiago, Muros, Fisterra, etc., que se distingue da xota por ser o punto da volta ou “estribillo” máis brincado ou só máis enérxico.

*A rabela:* baile que está totalmente esquecido e que, ata o de agora, só podemos coñecer a través de testemuños orais pero non visuais. Consistía en que varias mulleres, enganchadas polo brazo, coa

mirada cara ó chan, seguían, arrastrando os pés, o movemento dun só home que continuamente ía elaborando diferentes puntos. A modo de investigación, poderíamos facer un paralelismo cunha mesma definición de baile na zona de Braga, en Portugal, e que ademais, como curiosidade conceptual, era interpretado coa música dun rabel.

*Danzas gremiais*: danzas que, orixinariamente, e sen entrar en cuestións tan históricas como que foron danzas de orixe greco-romana, con motivos guerreiros, ofrendas ós deuses, etc., senón simplemente analizándoas aquí, en Galicia e con datos, sabemos que eran definitorias en diferentes gremios na época do medievo, que as executaban o día do seu padroado e que chegaron a institucionalizarse, pero coa Contrarreforma a igrexa trasladounas a datas propias do cristianismo, como por exemplo danzas de reis, interpretadas hoxe en día polos ranchos, sobre todo polo sur de Galicia, e que só están relacionadas co aguinaldo propio desas datas. Noutros lugares interprétase, por exemplo, nas datas do entroido, pero, dado o seu carácter específico, non afondaremos máis.

*Muiñeira redonda*: esta definición, esquecida pola xente das aldeas, fala dun baile que, en ritmo 6/8, se executa, coreograficamente, en roda. Hoxe en día, esta realidade consérvase, na súa xeneralización, nas zonas do leste de Lugo e Ourense (Os Ancares, O Courel), en Avión (noroeste de Ourense) e, en menor medida, probablemente pola carencia actual de informantes, no sur de Ourense e norte de Lugo.

Sen embargo, tras anos de pescudas polas aldeas de Galicia, hoxe podemos atrevernos a pensar que a expresión en conxunto do noso baile era, na totalidade do territorio, coreograficamente en roda. Por suposto, non estamos a falar de bailes que hoxe case non se atopan nos traballos de campo, como a rabela, a muiñeira vella, as carballesas, etc.

Baixo este concepto xeral na forma, cómpre dicir que a muiñeira redonda deriva en conceptos como simplemente muiñeira ou muiñeira nova, punteada, e evoluciona coreograficamente en múltiples variantes, como por exemplo:

- *Tablóns* ou *aspas*: figura que consiste no avance das dúas filas (formada unha polos homes e outra polas mulleres) no sentido das aspas dun muíño de vento. Esta solución coreográfica vén determinada pola cada vez menor cantidade de parellas, polo que, aínda que se queira formar unha roda, ó avanzar no sentido desta, necesariamente xorde un movemento coreográfico como o do *tablón*, razón que non debe, dende o meu punto de vista, desprestixiar a súa consideración como un elemento máis que cómpre ter en conta dentro do que hoxe en día podemos atopar no traballo de campo, xa que, neste sentido, sempre debe primar a obxectividade como filosofía de traballo.
- Cruzamentos e *careos*: moitas veces, os cruzamentos que cada bailarador realiza coa súa parella só son froito do xogo que manda no motivo do baile, igual ca nos *careos*, figura que simplemente consiste en ir achegándose ou separándose da parella mentres se fai un punto; sen embargo, ás veces, en zonas onde no inverno, ó careceren de espazos amplos para bailar, como nas bisbarras de Navia de Suarna (Lugo), bailaban nos palleiros (case todos de forma rectangular, pero máis ben estreitos), o que daba máis xogo para que os bailaradores fixesen este tipo de figuras, ou mesmo subdivisións do grupo total en diversos grupos; por suposto, isto sucede cando fan o punto de volta, o que, para os que descoñezan totalmente o noso baile, sería como o “estribillo musical”.

Outras figuras, como as contra-rodas, xa non son motivo de análise porque non saen do seu esquema de orixe (a propia roda).

A muiñeira redonda, muiñeira, muiñeira punteada, muiñeira nova, hoxe en día visualízase, *grosso modo*, coma un baile en que o home saca un punto guía que, dependendo da zona, pode ser o que vai na cabeceira ou non, ou mesmo varios. Hoxe en día,

en moitos casos, son as mulleres as que sacan o punto e o resto do grupo fai o mesmo. A actitude corporal do home é cos brazos en alto, segundo a zona, acentuando un movemento que servirá, en boa medida, para que os estudiosos do baile en Galicia, posteriormente na súa execución, utilicen este movemento como un elemento máis definitorio desa zona; por exemplo, na zona da Fonsagrada, a xente ten unha certa tendencia a erguer máis o xeonllo, utilizando máis a planta que a punta do pé, mesmo brincando máis; resulta que todos estes bailadores bailaron moito en zocas, porque era o calzado que utilizaban a cotío, e se un proba a bailar con zocas non terá outra que parecerse no xeito desta xente. Outras veces, como sucede no sur de Galicia en zonas fronteirizas con Portugal, as influencias de movementos corridos como o vira trasládanse ó punto de volta de muiñeiras e xotas; outras veces, as propias músicas son as que provocan estes matices diferenciais.

E xa, para non estenderme, direi que practicamente a totalidade dos elementos formais que definen a coreografía ou unha particularidade de movemento zonal é igualmente correspondido pola xota; por exemplo, se a muiñeira se baila en roda en tal lugar, probablemente a xota tamén; se ó bailar a muiñeira nesta determinada zona teñen a característica de erguer máis o xeonllo, na xota probablemente tamén, o que nunca nos debe facer esquecer que, como estamos a falar de arte, arte que aínda ás veces pensando que estancada, pola nosa equívoca mentalidade de estudiosos da nosa tradición, como algo máis do pasado que do presente, segue viva, xa que por iso somos e seremos “galegos”. O que non quere dicir que non cambiase nos seus motivos sociais e que, hoxe en día, todos sabemos que dificilmente poderíamos mocear a través dunha muiñeira (mesmo o noso informante, o vello, ó bailar, vai ter esa sensación). Sen embargo, o fundamento e o peso non está neses detalles, que si son importantes para un correcto estudio das nosas tradicións, pero non tanto para aprenderlles ás novas xeracións a que sintan a mesma sensación de ledicia ó mover o corpo dun xei-

to semellante ó que hai sesenta anos o movía o seu avó e que isto sexa, por riba de todo e con total naturalidade, fenómeno de determinación e correlativamente de diferenciación.

Por último, no apartado do baile e aínda sabendo que quedan moitas cousas no tinteiro e outras moitas que por sorte descoñeza (xa que a riqueza do noso folclore e neste caso do noso baile é tal que, dificilmente, un se pode dar por satisfeito co sabido), remato facendo unha breve alusión a eses bailes que viñeron do exterior e son moito máis novos no tempo, e que foron duramente criticados pola nosa Emilia Pardo Bazán, que os definía como corruptos e estragadores dos nosos bailes máis antigos. Hoxe sabemos que están totalmente integrados no noso folclore; son, por exemplo, os agarrados (pasodobres, polcas, rumbas, muiñeiras corridas –nome que se lle dá en Bergantiños a un baile que mestura o ritmo de muiñeira con pasodobre, e que se baila metade pasodobre, metade polca, mazurca, etc.). Unha vez máis podemos sentir que o carácter da cultura galega non é ser submisa cara ás influencias do exterior, senón máis ben acolledora, e estas pasan, co tempo, a formar parte do que se chama influencia exterior dentro dunha cultura ou folclore rico en matices, en boa medida polas súas influencias, pero sempre cunha clara conciencia de que a esencia se mantén con toda a súa forza.

## O TRABALLO DE CAMPO

*Xosé Luís Rivas Cruz, Mini*

### OS MOTIVOS

A estas alturas pensamos que non é só unha a razón que nos leva a recoller a nosa memoria colectiva, senón unha confluencia de factores. A nosa extracción social será determinante. Non somos fillos de labregos aínda que nos criamos no rural ou na cidade de Lugo, que naqueles tempos era rural. Pertencemos a unha clase social que quere iniciarse como clase media baixa sen conseguilo ata máis tarde. Os nosos compañeiros de estudos son fillos de labregos e aldeáns e nós criámonos rodeados de leiras, vacas e herba.

Todos os maiores, ós que nós admirabamos, falaban galego ou *castrapizaban*. Eran aqueles que nos ensinaban a facer os ichós para pillar paxaros, que nos contaban contos, que pillaban as troitas á man, que nos contaban aventuras das guerras (Civil, de África ou de Cuba)... Os nosos heroes inmediatos eran do país. Estes falaban, cantaban, rifaban e crían en galego.

Na escola negábanos o idioma do xogo e da vida en común. Ofrecíanos unha visión do mundo que non cadraba coa realidade. A miúdo corríxíanos a pronuncia, o vocabulario, as opinións... sempre pexorativamente en contra dos nosos. Isto ía fomentando unha impotencia do noso mundo fronte a outro, agresor, que nos facía sentir inferiores. Eramos nós contra de nós mesmos.

A cultura da escola e da xente fina era fría e percibíamos unha hipocrisía e unha falsidade manifesta. A xente do noso igual era capaz de alumiñar ou de rifar con calor, con vehemencia. O fino non xuraba brutaamente pero abusaba con prepotencia, ó calado, había menosprezo na súa actitude. Pertencía a un mundo agresor.

Todos, incluso nós mesmos, facían mofa dos que, coma nós tiñan a sorte de falar medianamente en castelán. Eu crieime en Baamonte, na Terra Chá luguesa. De Vilariño, aldea do outro lado do río, viñan á nosa escola. Falaban galego con gheada, nós non; levaban pucha, nós xa non; e vestían calzóns por baixo dos xeonllos, nós dous dedos por riba. Estes eran estigmas que os facían pertencer a unha clase inferior. Canta hostia se perdía na escola apañábana eles.

Chega logo, por todo isto, un momento en que aparece unha conciencia de clase que nos move a revalorizar o propio fronte ó alleo, que nos obriga a tomar partido. Estudando o bacharelato en Lugo, os da cidade, os menos, contra os da aldea, os máis. Os do instituto, os do común, contra os dos Maristas, os “fillos de papá”.

Máis tarde Rosalía e algunhas lecturas que veñen do outro lado do mar: Castelao, Cabanillas... abren os ollos...

#### AUTODIDACTAS

Non nos quedou outro remedio que o autodidactismo, o cal non é un mérito senón unha tristeza. Neste país noso, o autodidactismo foi a única saída para moitos de nós, na pobreza do franquismo e do Autónomo-Pepismo actual. No campo da socioloxía non había campo; recordo ler o primeiro libro de etnografía polo ano 73, con 22 anos, no servizo militar. No eido da música, sachar na guitarra, con tres acordes, cancións sudamericanas colleitas da televisión que víamos nos bares.

Comezamos a recoller polo ano 72, movidos polas sutís ensinanzas dun crego chamado Xesús Mato, culpable en gran parte da aparición de Fuxan Os Ventos. Ó abeiro dun coro mixto, formamos un grupo folk que comezou a imitar a *Nuestro Pequeño Mundo* e Xesús Mato levounos a cantar polas aldeas. Chegamos a ser dezaseis compoñentes e íamos cantar preferentemente polos “teleclubs” (invento de monseñor D. Manuel de Vilalba), levando



un repertorio de folk universal. Novamente os estudiados, que eramos nós, estabamos descubrindo América, é dicir, facendo o ridículo. Na merenda-convivencia posterior, o ambiente quentábase e a xente cantaba. Alí reaprendemos que este país tiña unha cultura de seu. Fixéronnos regresar á infancia esquecida polos aires da modernidade e de carreiras sen alma. Unha gravadora e andando.

Aprendemos a técnica a base de meter a pata centos e centos de veces. Nun principio só nos interesaban cancións, as máis vistosas, as susceptibles de seren montadas polo grupo. Pero era tal a cantidade de información que viña a nós, e era tal a calidade, que comezamos a recoller e recoller, todo.

#### O SALVOCONDUCTO

Sabido é por todos que a xente non canta nin conta así como así. Son necesarias identificacións e establecer unha confianza. Este xeito de salvoconducto dábanolo o feito de cantar música do país antes de recoller e a nosa profesión de mestres.

Nos concertos, cando cantabamos algunha peza popular éranos fácil localizar desde arriba aquela xente que movía os labios ou que daba calquera outro sinal de coñecemento musical. Rematado o concerto iamos directamente a eles e ou ben recollíamos o mesmo día ou xa marcabamos data para ir outro.

O grupo musical foise configurando como un proxecto cultural e político de loita contra da Dictadura e de reafirmación galega. Sen opción partidaria, daba pé a que moitos cregos, mestres e outras xentes se ilusionasen e se sumasen ó proxecto como espontáneos colaboradores que nos buscaban informantes e nos proporcionaban o salvoconducto famoso.

Como mestres, utilizabamos a música na escola e a literatura popular como material de traballo de lingua e como sistema de recuperación de vocabulario e de estruturas lingüísticas. Hai unha trampa que usamos moitas veces. Un día calquera ensinabamos unha coñecida canción galega coa música e a letra erradas. Ó

outro día aparecían tres ou catro alumnos que nos espetaban: “Di a miña avoa que non é así”. Era o momento de contestar: “Dille á túa avoa que se ten reparo en que lle fagamos unha visita”. Así comezaban as recollas que faciamos cos alumnos e que logo seguían facendo eles.

Proceder do rural e vivir nel proporciona os coñecementos básicos para interpretar o mundo do pasado e do presente. Para recoller cantigas é necesario saber cantigas. Moitas veces cómpre conducir o informante polas distintas modalidades sen que este se dea de conta, coma se fose o seu neto ou o seu fillo quen lle pregunta. Cando hai que cantar, cántase, cando hai que contar un conto, cóntase, pero sempre como aprendido da avoa dun e con material que non estea completo, de xeito tateante e inseguro para que o informante non se sinta en inferioridade.

#### A REGRESIÓN

Por medio dunha conversa remontámonos a tempos pasados e falamos sobre eles: a guerra, o liño..., calquera tema vale para situar o informante na súa xuventude. Feito isto comeza a recolla.

Os vellos teñen a necesidade da “regresión” porque xeralmente non teñen con quen falar dos seus tempos e, cando aparece alguén que os escoita, desabafan e contan canto saben, dando, ás veces, informacións íntimas e particulares coma se dun familiar se tratase.

Inicialmente, sempre transmitimos a necesidade de volver polo noso e facemos cómplice do traballo o informante. Nós, pola nosa parte, contraíamos o compromiso de algún día dar á luz esas informacións para que a memoria non se perdese. Moitas veces son os mesmos informantes os que, ilusionados pola posibilidade de que perdure a memoria, nos poñen en contacto con outros informantes.

Nunca damos a coñecer o que sabemos, nin cantamos cancións enteiras nin ben entoadas para non espantar o persoal. O con-

trario pechounos ó principio algunhas portas que nunca máis se volveron abrir. Tamén aprendemos que, para recoller en profundidade, é preciso volver máis veces, darlle tempo a que recorde e anote para lembrarse no momento da gravación.

#### DOCUMENTACIÓN

Chegou unha altura que, para ordenarnos e saber ben por onde pisabamos, tivemos que buscar explicacións en libros de etnografía. Foron básicos a *Historia de Galiza* de Otero Pedrayo, *Terra de Melide* de Pérez Ballesteros, *Cantigueiro da Limia Baixa* do “Xocas” e todo o que caía nas nosas mans, algúns deles difíciles de conseguir. Moitos foron fotocopiados e encadernados.

#### O TESTEMUÑO DE FIDELIDADE

En cada recolla propiciamos sempre a interpretación dalgunha melodía moi coñecida, aínda que sexa de Manolo Escobar, para termos así un contraste e coñecer a fiabilidade musical e letrista do informante. Dado que o folclore é pura transmisión oral, é preciso saber o grao de retentiva e fidelidade na transmisión. Tampouco rexeitamos ningunha información e permanecemos coa gravadora sempre activa para non perdermos datos nin opinións arredor dos cantos. É moi común que, por exemplo, un romance histórico sexa situado un par de xeracións atrás, na mesma parroquia ou nunha de preto, dándolle unha interpretación, a un feito distante no tempo e na xeografía, próxima e ás veces distorsionada. Esta interiorización proporciónalle un aspecto máis humano e rico ó folclore.

#### O NON MUDAR DE ROL SOCIAL

Se algo confunde e desorienta, e crea unha falta de comunicación entre informante e recolledor, é o parecermos xente estudiada tentando facerse pasar por labregos. A xente do campo non é parva e toma isto, con toda a razón, coma unha afronta e con des-

confianza, o que non facilita o labor de recolla. O noso rol social, neste caso mestres e cantores, nunca o disimulamos e nunca nos facemos pasar por simpáticos labradores. Tampouco é necesario; ata hai ben pouco, a xente da aldea estáballes moi agradecida ós mestres e isto está da nosa parte.

Non é preciso agachar as críticas sociais, pero si cómpre ser respectuosos coas ideas relixiosas e cos costumes sexuais dos informantes. Ás veces cómpre ser atrevidos cando hai campo e outras ser comedidos cando se poden ferir susceptibilidades. Co tempo apréndese a saber como pensa, *groso modo*, o informante despois duns minutos de conversa.

Débense tomar tamén os datos básicos: nome, idade, se traballou fóra, estudos..., para valorar dun xeito ou doutro o traballo. Hai xente que nos recita poemas de Curros ou Cabanillas, loitadores agrarios que aprenderon en Cuba, por exemplo, a primeiros deste século. Outros cantan cancións vaqueiras porque traballaron nas minas de Asturias, outros cantan romances da guerra de África porque estiveron nela, eles ou quen llelos aprendeu.

#### REMATE

Non nos interesou nunca a cultura tradicional galega, nin como manifestación de indíxenas dun pasado nin como estética diferenciada, senón como explicación da nosa persoal e colectiva VIDA, como posibilidade de cambio social ó recuperarmos o orgullo do noso, e como cultura dunha clase proletaria, a máis numerosa na nosa mocidade. A recuperación e uso desta cultura servíanos e continúa a servirnos como identificación de bando na loita.

## O TRABALLO DE CAMPO

*Baldomero Iglesias Dobarrio, Mero*

Despois das intervencións de Mercedes Peón e de Xosé Luís Rivas, *Mini*, que é o meu compañeiro nos labores de recolla, a min só me queda engadir e precisar, se é posible –baixo o meu punto de vista–, algunhas das cousas que aquí se dixeron, pois nestas intervencións é moi común deixar sentenciados aspectos que se dan como tacitamente aceptados ou recoñecidos por todos e, sen embargo, non o son tanto. Por iso, se mo permitides, convén facer certos apuntamentos.

En primeiro lugar cómpre dicir que nós, *Mini* e *Mero*, temos por costume non elaborar definicións nin sacar conclusións de urxencia sobre os traballos de campo feitos. E ¿por que? Pois precisamente porque non queremos equivocarnos por precipitación, sen someter a contraste, sen afondar no pouso do tempo, sen peneirar máis informacións, sen buscar outros datos e opinións. E lamentamos que así se faga porque, entre outras cousas, constrinxen e preme dalgún xeito a capacidade de análise de quen se achega a eses estudos: aqueles que non lles parezan ben estas definicións, en primeiro lugar terán non só que entender, senón tamén desafirmalo.

Entendemos que a cultura tradicional e popular se fixo sen apuros, a forza de pousar no tempo e prevalecer por decantacións, con múltiples reelaboracións e constantes adaptacións, pero sobre todo con moito sosego. Polo tanto non seremos nós os que incumpamos a primeira premisa e cometamos a imprudencia da arroutada inicial e irreflexiva de quen chega, apaña e rapidamente sentencia.

Moléstanos moito ver como algúns traballos de recolla, mesas redondas, publicacións, gravacións e divulgacións de todo tipo, son feitas así, ás carreiras. Tamén aqueles que se achegan ós feitos da cultura tradicional coma quen chega a unha “tribo esque-

cida na xeografía selvática” para mirar como viven aqueles seres estraños que teñen tanto que aprender e que son uns ignorantes, aínda que fan cousas curiosas que interesa deixar anotadas. Moléstanos tamén que se omitan concrecións e datos precisos e preciosos do contorno de cada traballo. Mesmo o xeito de facer ese traballo. Por exemplo, cómpre dicir que o noso traballo de campo, as nosas recollas non son traballos de vacacións ou de fin de semana, nin de achegármonos coa gravadora, máquina de fotos e moito aparato. As nosas recollas son “por inmersión”. Exercemos a nosa profesión como docentes nunha comarca rural e alí vivimos para, vivindo alí, ter vivencia dos feitos que –nun momento determinado– recollemos, sexan costumes, cantos, ou outro tipo de tradicións..., toda a literatura tradicional, pero desde dentro, moitas veces coa colaboración dos nosos alumnos e dos veciños, facendo un labor conxunto coa única pretensión de que non se perda nin no tempo nin no esquecemento e devolver todo tal como a nós nolo deron e entendemos que era; pero sen sequera sacar conclusións fáciles e definicións constrictoras, que case sempre pecan de involuntaria parcialidade. Como moito, algún apuntamento da súa funcionalidade, de interpretación directa, de explicación de vocabulario, de localización no tempo, etc.

Tamén levamos canda nós outro xeito de espallar os cantos recollidos, como membros dun grupo que tenta amosar esa música tradicional que nós mesmos recollemos. E case sempre facemos unha montaxe aproximativa ó feito por nós vivido que vén sendo outra reelaboración –enriquecida cos medios materiais e humanos empregados– que sirva para dignificala e amosala en público do mellor xeito posible.

O labor de campo que facemos, polo tanto, é un labor que quere ser pousado e contrastado con outras recollas que xa saen fóra da nosa zona ou comarca natural de actuación (e que non deixamos de facer, a pesar de recoñecer a súa parcialidade, para non perdelas e para comparalas coas outras, o que nos dá unha nova dimensión e novos datos diferenciadores).

Ademais das puntualizacións que vos contou Mini, cómpre dicirvos que buscamos case sempre un enlace que nos abra as portas da confianza para chegarmos antes ós nosos informantes –que pode suceder que non sexan coñecidos–. Normalmente as primeiras recollas son anecdóticas e mellorables e, nas seguintes visitas, xa máis distendidas. A poder ser procuramos ir máis dun e nun momento propicio, no que non se interrompan os labores da casa e da familia. Tampouco detemos ningunha interpretación dos presentes –aínda que preconicemos que non sexan de valor– nin procuramos aclaracións que se nos ocorran, polo menos ata chegar a unha pausa ou a un momento que non despiste nin lles faga perder o fío ós informantes. Amosamos unha postura interesada, dándolle importancia ó tema que se está a recoller, e ademais respectuosa co que indica en todo momento o informante ou co que precisan os presentes.

E, por último, cómpre afirmar, verdadeiramente, que é tarde xa para moitas recollas, moi tarde para recoller datos dunha época florecentemente viva e tristemente perdida. A cultura popular foi quedando descoidada, en desuso –polas agresións foráneas, o rexeitamento duns e doutros, a ignorancia, a falta de autoestima, a inadaptación ós enormes cambios que se produciron en tan pouco tempo...–, e aínda así resistiu e resiste coa carga máis pesada: o esquecemento. Por desgracia, foi moito o tempo que pasou sen que ninguén se preocupase, nin persoas nin institucións, e morreron informantes abondosos, áxiles, enxeñosos, espontáneos e anónimos que tiñan as claves de moitas incógnitas. Pasou moito tempo de silencio e de conformismo sen que ninguén fixese nada; o dano quedou feito como unha fenda, como un baleiro do que se descoñecen as proporcións. Quedan poucos vellos dos que viviron algúns feitos que están na nosa preocupación recuperadora cando se trata de ir tramo a tramo, anel por anel, completando textos eivados, irrecoñecibles ou nin sequera lembrados. Haberá que ir, en desespero, ós arquivos privados das xentes que tiveron a disposición, a ansia e o saber –en solitario– de buscar e anotar, en arquivos per-

soais (por exemplo D. Xosé Trapero Pardo que llo deixou á Deputación Provincial de Lugo en miles de fichas escritas á máquina; alí están romances –sen anotación musical–, refráns, ditos, costumes, etc., sobre todo da provincia de Lugo e en concreto da Terra Chá, da que era gran coñecedor. E sería ben que todo isto e aquilo non se perdesen en caixas de cartón amoreadas nunha trasteira húmida, como sucede moitas veces). Mesmo haberá que ir ós organismos que noutrora facían censura a ver se gardaron algo (nos arquivos da Igrexa, nos Gobernos Cívís, nas oficinas de información da Garda Civil, etc.). Por buscar, haberá que achegarse ás vellas imprentas onde se facían as coplas ou dobras de cordel que logo vendían os cegos para o seu sustento. E segue a ser certo que cada vez –é lei de vida– quedan menos tesouros deste saber, queda menos xente maior da que viviu aquilo que a todos nós nos interesaría coñecer, mais cómpre dar con eles por poucos que sexan.

Eu sei que esta afirmación pode dar lugar a opinións moi dispares, mesmo a acender excitacións aquí neste foro –tamén de debate– no que nos xuntamos compiladores dalgúns aspectos da nosa cultura tradicional galega. Pero, xustamente por iso, hai que chegar a todos os currunchos e procurar atar todos os cabos sen improvisacións. Hoxe o labor de recolla é máis limitado e difícil, e precisa de moito máis rigor, medios e ilusión. De todos os xeitos, non quixera que esta afirmación puidese levar a ninguén ó desánimo nas pescudas, senón a afrontar o reto dun labor sosegado e constante, intenso, concienciado e escrupulosamente obxectivo para así devolvelo coa dignidade do que é sinxelamente exacto.

Deste xeito, e se non hai outro impedimento, sería bo abrir un coloquio-debate daqueles aspectos que puidesen ter resposta entre todos os presentes e, se se pode, afondar naquilo que estimedes máis oportuno.



# ALGUNHAS CUESTIÓNS DE TEORÍA E DE MÉTODO VERBO DA INVESTIGACIÓN DA MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL EN GALICIA\*

*Luís Costa*

Etnomusicólogo (Ph.D.). Universidade de Vigo

Respondéndose a si mesmo sobre a cuestión de qué é a etnomusicoloxía, Ramón Pelinski abriu a súa intervención no III Congreso da Sociedade Ibérica de Etnomusicoloxía dicindo que: “La etnomusicología, en sí, no existe. Lo que hay son etnomusicólogos quienes, cada cual a su manera, en escritos más o menos académicos, tratan de responder a la cuestión de qué significa la música como práctica humana” (Pelinski, 1998: 35). Tal indefinición de obxecto, e –aparentemente– de método, por parte desta disciplina, podería resultar desconcertante para todos aqueles que desde unha práctica inxenua confunden a etnomusicoloxía coa recolleita, e mesmo coa recreación, das melodías, textos ou coreografías que hoxe en día podemos atopar en subculturas como, nomeadamente, as propias das clases campesiñas, de espazos xeográficos incardinados mesmo dentro do que chamamos o primeiro mundo.

Alimentan esta visión simplista varios erros conceptuais que tentaremos poñer de relevo nas seguintes páxinas. Trátase de cuestións que foron xa obxecto de debate, e mesmo en moitos

\* Parte das ideas recollidas e publicadas aquí por vez primeira foron xa expostas polo autor nunha conferencia baixo o título: *A evolución das tradicións en Galicia. Papel actual da cultura tradicional*, dictada con ocasión da invitación cursada pola organización do “XIV Curso de Folklore Galego”, celebrado en Lugo, en abril de 1996. O texto que aquí se publica sistematiza o daquela exposto, enriquecéndoo con algunhas liñas de análise tiradas da nosa tese de doutoramento. O autor quere aproveitar para deixar constancia expresa da súa gratitude, tanto ao coro *Cántigas e Flores*, e particularmente ao seu presidente, D. Julio Méndez Menéndez de Llano, pola boa acollida que no seu día lle dispensaron, como aos responsables do Consello da Cultura Galega pola ocasión que lle proporcionan de retomar estes asuntos, así como polo particular interese que desde un principio amosaron por este texto.

casos de solucións teóricas consensuadas nos espazos de discusión especializada, polo que hai que declarar con franqueza que o que aquí se dirá ó respecto non constitúe ningunha contribución notable a estas cuestións e que este relatorio se enfoca, polo que se refire a este plano teórico, fundamentalmente desde un punto de vista divulgativo e sintético. Obviamente, dar conta polo miúdo destes asuntos motivaría unha reescritura de textos xa clásicos dentro do eido da etnomusicoloxía, totalmente innecesaria por redundante, xa que poden ser seguidos nalgunhas bibliografías de síntese nas que o lector pode penetrar por si mesmo (Krader, 1980: 275-282, Nettl, 1992, Pelinski, 1998: 53-56) ou nas revistas especializadas (*Ethnomusicology*, *Yearbook do ICTM*, etc.) que recollen a evolución teórica desta disciplina. Pola nosa banda, centrarémonos na deconstrución das categorías de *tradición* e *pobo* arredor das que xira, maiormente, o concepto habitual de folclore, como paso previo para a xustificación das tomas de posición de críticos formuladas desde a etnomusicoloxía nos últimos cincuenta anos.

Parecéronnos estas, cuestións de abordaxe ineludible tanto para unha revisión crítica das investigacións desenvolvidas sobre as músicas populares en Galicia nestes últimos cento cincuenta anos –e a análise e comprensión dos condicionantes epistemolóxicos e situacionais que condicionaron os seus resultados–, como para establecer un punto de partida teoricamente válido sobre o que elaborar propostas que contribúan a guiar a acción futura dunha etnomusicoloxía aplicada ó coñecemento da praxe musical neste país. Porque, desde o noso punto de vista, as posibilidades de desenvolvemento dunha aplicación normalizada en Galicia da etnomusicoloxía, como ferramenta de análise e interpretación das manifestacións musicais como parte dun marco cultural global, dependerán en boa medida –tal vez, decisivamente– da superación dalgúns vellos tópicos que se amosan como pertinazmente resistentes; tanto na percepción vulgarizada, como mesmo na moi precaria literatura que se dirixe a públicos máis ou menos especializados.

O FOLCLORE NO CONTEXTO CULTURAL  
DECIMONÓNICO. HISTORICISMO E POSITIVISMO

O “descubrimento” da cultura dos campeñiños desde a tradición culta de Occidente non é, por suposto, algo que se produciuse precisamente en 1846 ou en termos xerais no século XIX. Dentro da mesma tradición de autores galegos, os escritos do P. Sarmiento son abondo ilustrativos do crecente interese que entre a clase erudita ilustrada suscitaban estas manifestacións culturais que parecían vivir á marxe da gran corrente da Historia. Pero a revalorización destas manifestacións culturais é un valor engadido á curiosidade ilustrada, que non se comprende fóra do marco socioeconómico e ideolóxico, que fornece a ruptura coas estruturas do *Antigo Réxime*, e o amplo movemento intelectual do Romanticismo.

Non sería moi serio reducir a cuestión da orixe do folclore como campo de estudio a unha mera emanación dos ideais románticos de volta á natureza, tal como se atopan nos discursos debedores de Rousseau ou na reivindicación que Herder fai dos particularismos exhibidos polas culturas locais fronte á unificación cosmopolita da “gran tradición cultural”. Realmente, unha explicación en tales termos non daría conta de por que é precisamente no século XIX cando tales discursos que fan apoloxía do pasado arcádico ou dos particularismos culturais van ter tan boa acollida naquel intre histórico cando non o tiveron noutras ocasións antecedentes; nin tampouco daría conta do carácter a miúdo contradictorio que as manifestacións intelectuais do movemento romántico amosan. Para explicar isto sería preciso incardinar a recepción de tales discursos no marco dunha gran quebra histórica: a derruba máis ou menos progresiva do *Antigo Réxime* xunto co universo mental que lle era concomitante, e a situación de crise que se produce na cultura europea ó longo de toda a subseguente contemporaneidade. Mais, para o que nós agora precisamos, bastará con sinalar que unha aproximación crítica ó concepto de folclore pasa pola toma de consciencia das súas raizames románticas e do papel que na modulación

desta disciplina desempeñan algúns dos seus corolarios, como son: a valoración do particularismo como expresión da subxectividade; a ollada ó pasado histórico ou mítico como lugar idealizado contraposto a unha contemporaneidade a miúdo desagradable, cando non é francamente hostil; a importancia que a paisaxe natural e os seus moradores adquiren como tema recorrente da literatura ou da pintura; ou a relevancia que no discurso do romanticismo ten a crítica ás contradicións e convencións da nacente sociedade burguesa, á que se contrapón a “naturalidade” das sociedades campesiñas vistas como sinónimo da autenticidade fronte á sofisticación –enténdese que falsaria– das complexas sociedades industriais.

Polo que respecta á ligazón do folclore co seu contexto epistemolóxico, nacido no século XIX, era inevitable que o folclore como disciplina se vise fondamente afectado polos grandes paradigmas que conforman as ciencias sociais naquel século. De entre eles, dous teñen para nós especial interese. O primeiro, o historicismo, foi quizais a corrente interpretativa máis sobranceira nas ciencias humanas daquel momento, e mesmo de boa parte do século XX, ata o punto de que, paradoxalmente, o século XIX, no que a crenza firme no progreso contou cun amplo predicamento, foi considerado tamén como o século da Historia por antonomasia. Trátase, para o punto de vista do historicismo, dunha Historia en que se procura unha explicación causal do pasado, do presente e mesmo do porvir. En consecuencia, a historiografía desenvolveuse con gran pulo e, nese sentido, segundo Moreno Alonso:

Podemos afirmar que las dos mayores aportaciones del romanticismo como fenómeno historiográfico fueron, por una parte, la preocupación historicista tan diversamente puesta de manifiesto... y por otra, el original y peculiar modo –plenamente romántico– de acercarse a la historia, al pasado, a la realidad temporal, en definitiva... / El movimiento romántico supuso... aparte de elevar a la historia a la categoría de ciencia, la difusión por doquier del interés por el pasado, y, por ende, la adquisición de un concepto de duración y del tiempo hasta entonces inédito. (Moreno, 1979: 60-62).

A investigación social que toma a Historia como eixe esténdese xenerosamente na filosofía, na literatura e na arte: na primeira, a Historia como lugar de reflexión ocupa un lugar central nos discursos de Hegel ou Marx, mentres que nas segundas, a Historia –case sempre unha Historia mesturada coa lenda e a mitoloxía– constitúese nun tema constante na narrativa e nas artes plásticas.

No contexto dos discursos nacionalistas que acompañan a formación do moderno Estado-Nación demandado pola nova orde das revolucións liberais, a Historia adquire un papel fundamental como relato lexitimador destas novas realidades políticas; trátase dunha relación estreita da que dan fe as moitas *historias nacionais* que neste momento toman corpo. Considerada como a realización da *esencia* dos grupos humanos, portadora desa *esencia*, como narración debidamente construída, a Historia proporciona unha explicación da colectividade, unha xustificación da súa presenza obxectiva, ou ben ideal, no caso dos movementos que aspiran a unha constitución nacional dentro do marco de nacionalismos en competencia. Nese sentido, a apelación a unha “historia nacional” é fundamental de cara a conseguir o concurso dos interpelados, e as manifestacións culturais legadas pola tradición histórica serán elementos clave que sirvan de nexos entre unha cultura en vías de desaparición –as culturas de tradición oral do *Antigo Réxime*– e o xurdimento dunha moderna “cultura nacional” como espazo simbólico consensuado que, máis alá dos procedementos meramente coercitivos, toda nación precisa para a súa subsistencia. De aí a moi estreita relación que se tece entre os discursos nacionalistas e a pescuda no pasado histórico, do que a tradición oral é vista como documento vivo, alá onde fallan os documentos físicos.

No caso dos nacionalismos baseados nunha argumentación de tipo orgánico-historicista, como sucede nomeadamente no caso do nacionalismo galeguista, esta relación é, obviamente, moito máis estreita, o que ten unha dobre implicación: dunha banda proporcionalles un impulso notable a estas investigacións como contribución na elaboración dos relatos lexitimadores da

nación; doutra, condiciona os resultados e as interpretacións que destas investigacións se obteñen, ó modularlos desde as necesidades estratéxicas do discurso político no que se insiren. As revisións da tradición etnográfica galega que desde hai algúns anos se veñen realizando poñen de relevo, por unha banda, a débeda que a etnografía galega mantén con metodoloxías e paradigmas como os que acabamos de comentar e, por outra, o seu estreito compromiso coa elaboración dun discurso etnicitario para o galeguismo (González, 1999).

O segundo paradigma que queremos revisar é o proposto polo positivismo como doutrina epistemolóxica. Como teoría do coñecemento, o positivismo toma unicamente como relevantes os feitos empíricos, propón a separación radical entre suxeito de coñecemento e obxecto coñecido e propón así mesmo a unidade de método de coñecemento, tomando como paradigma o desenvolvido polas ciencias da natureza que se basean no método experimental. O obxecto de estudo é así un dato que se lle presenta á consciencia de xeito autónomo, mais o entendemento non intervéñ na súa configuración. Esta concepción, que Comte lles aplicou ós fundamentos da ciencia sociolóxica, obvia o feito incontrovertible de que a reflexión sobre feitos sociais traballa con conceptos e relacións que non poden ser tratados como obxectos; tal tratamento, que conduce a un simple mecanicismo, constitúe un erro de dimensións históricas que reborda amplamente a cuestión que aquí nos trae e que se mantén, non embargante, con forza, nas percepcións vulgarizadas das ciencias sociais.

Outros paradigmas interpretativos, como o evolucionismo ou o monoxenetismo cultural, exerceron tamén unha fonda influencia de cara á orientación do traballo dos folcloristas, dando pé á énfase nos estudos comparativos desde un punto de vista formal e, aínda que as limitacións destes enfoques foron xa obxecto de crítica, seguen a ser unha estratexia de traballo amplamente difundida (Dorson, 1978: 92-99).

Volvamos ó asunto que centra estas reflexións e preguntémonos cómo lle afectou á conformación do paradigma de investigación do folclore o peso decisivo que o historicismo e o positivismo exerceron no marco da produción intelectual desde o século XIX ata a primeira metade do XX. Sobre isto, e dun xeito necesariamente breve, cómpre sinalar dúas consecuencias fundamentais.

A primeira, que, en consonancia coas demandas do historicismo, as manifestacións das culturas de tradición oral con raizame no mundo socioeconómico do campesiñado reciben, por parte dos folcloristas –a miúdo historiadores e filólogos–, unha valoración ante todo como documentos históricos vivos, alá onde falta o documento físico; eles perdidos na cadea da evolución das sociedades, estas manifestacións permítenlle ó historiador afondar nun pasado histórico nebuloso, certamente prehistórico –non é casual que cando a etnografía e o folclore se integren dalgún xeito dentro dos estudos universitarios o fagan precisamente dentro dos departamentos de prehistoria–. A tendencia máis acusada deste tratamento levará a moitos folcloristas, unha e outra vez, á procura de respostas que desen conta do mito das orixes. Por outra parte, unha valoración das manifestacións da cultura do campesiñado como documentos conduce indefectiblemente a unha percepción destes en clave estática e eminentemente formal. Polo que se refire ós textos da literatura oral, as melodías ou os bailes, estes interesan especialmente como formas e deixan nun plano moi secundario os aspectos performativos e simbólicos que tales manifestacións realizan no seu contexto. A manifestación folclórica orixinaria, viva e contextualizada, sofre consecuentemente un dobre proceso a miúdo complementario: por unha banda unha reactualización dentro do marco de construción dunha cultura nacional, entendida no sentido moderno, e adaptada polo tanto ás demandas de recepción propias da cultura urbana; por outra banda, o ítem devén en peza de museo –traxes, coleccións de textos e melodías, instrumentos musicais, etc.– para estudio dos eruditos.

En segundo lugar, a falla de consciencia respecto do papel do autor-folclorista na conformación dos obxectos da súa disciplina desde as estratexias despregadas no traballo disciplinar, así como respecto das condicións situacionais nas que o texto etnográfico é producido (incardinación de clase, sentido de pertenza étnica, lealdade a proxectos políticos específicos, etc.), motivou a produción –e reprodución acrítica– de discursos ideoloxicamente inxenuos, dos que anos máis tarde haberá de dar conta a revisión feita polos teóricos do folclorismo.

#### TRADICIÓN E POBO

Na súa famosa carta dirixida á revista *The Ateneum*, William Thoms, en 1846, definira o folclore como “o saber tradicional do pobo”, concepto que matizaba logo o mesmo autor como “os coñecementos tradicionais das clases incultas das nacións civilizadas”. Desde entón ata hoxe as cousas mudaron moito, pero sinto dicir que dun xeito máis ben pouco esclarecedor polo que ó acoutamento preciso deste concepto se refire. Como ten apuntado Paredes, para os falantes de lingua inglesa, o *Standard Dictionary* recolle nada menos que vinteúña definicións posibles deste termo (Paredes, 1978: 155-156). Outras fontes idiomáticamente máis achegadas a nós, como o dicionario da Real Academia Española, defínenlo ambiguamente como o conxunto de manifestacións culturais tradicionais dun pobo e, ó mesmo tempo, como a ciencia que estudia este obxecto, definición similar á que trae o *Diccionario Xerais da Lingua*, polo que lles toca ós galegos, que no caso do da Real Academia Galega límitase ós obxectos e manifestacións, con omisión da acepción disciplinar. Outras fontes matizan o sentido da palabra facendo referencia ás súas connotacións festivas e mesmo grotescas ou exóticas.

Atópanse aquí diferencias de valoración artística (alta cultura/baixa cultura), diverxencias nos paradigmas interpretativos (comparativismo, estruturalismo, particularismo...), diverxencias



en conceptos clave como *tradición* e *pobo*, e mesmo implicacións derivadas da finalidade que se lle outorgue á investigación (conservación, divulgación académica, divulgación masiva, recreacións artísticas, etnicitarias, comerciais, etc.) que, ó cabo, inflúen fundamentalmente no sentido que a enquisa asume. Tal indefinición, que parece que debese afectar de xeito non pequeno a calquera actividade que tomase o folclore como obxecto de estudio ou ben se definise a si mesma como folclore, acoutando así un eido de estudio dentro do amplo marco das disciplinas sociais, non sempre é sentida por aqueles folcloristas que laboran de costas a estas contradicións, asumindo, consciente ou inconscientemente, toda unha longa serie de condicionantes históricos e conxunturais que interveñen na conformación do concepto de folclore e que afectan, como dicimos, fundamentalmente, á praxe científica que baixo tal rúbrica se pretende.

Cómpre volver sobre as apreciacións feitas respecto das limitacións do paradigma positivista e chamar a atención –antes de entrar nunha deconstrución dos conceptos de *tradición* e *pobo*– sobre o feito de que, como todas as ciencias sociais, o concepto de folclore como obxecto de reflexión intelectual é fundamentalmente un constructo teórico que tenta dar explicacións dunha realidade obxectiva. Porque, aínda que apoiado nun feito obxectivo –a presenza dunha cultura oral con trazos e medios de transmisión diferenciados dos da cultura de tradición culta, malia a redundancia, de Occidente–, como aclara Geertz, o estudio dun obxecto é unha cousa e o obxecto de estudio é outra (Geertz, 1996: 28). Desde a crise epistemolóxica poskantiana, da que dan conta con especial énfase os textos de Nietzsche, está claro, na tradición filosófica de Occidente, que, a diferenza das ciencias da natureza nas que as leis e a súa verificación poden inferirse sen entrar en consideración sobre a natureza última dos obxectos tratados –no caso de existir esta “natureza última”–, as ciencias sociais, como deixou dito Dilthey, “fúndanse na vivencia, na expresión de vivencias, e na comprensión desta expresión” e, polo tanto, as súas proposicións deberan basearse non nos obxectos, senón nas relacións que o pensamento tece entre eles.

En consecuencia, as categorías implicadas na construción do concepto de folclore, como son: culto, tradicional, popular, auténtico, étnico, etc., deben ser observadas e manipuladas con plena conciencia da súa natureza constructiva e histórica, natureza que resulta obviada cando, desde un perigoso esencialismo, son tratadas como realidades tanxibles, esquecendo aquela elemental regra de método.

Non nos preguntamos pois pola natureza última dos obxectos (manifestacións substantivas da cultura) que deben integrarse baixo a rúbrica de “folclore”, senón, no seu lugar, cómo é que se constitúe o folclore como disciplina, para, desde aí, comprender como a disciplina constrúe –partindo de feitos observados– o obxecto do seu estudio.

Pero volvamos á orixinaria definición de Thoms e ós seus termos. Deixemos de lado o concepto de “saber”, que coido podemos identificar sen máis como “cultura”, entendida para os nosos intereses agora e deixando á marxe as diverxencias teóricas, no senso habitual e lato que a antropoloxía cultural lle dá a este termo: “conjunto aprendido de tradiciones y estilos de vida, socialmente adquiridos, de los miembros de una sociedad, incluyendo sus modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar (es decir su conducta)” (Harris, 1990: 20). Centrémonos, xa que logo, nas outras dúas categorías: *tradición e pobo*.

O estatuto de tradicionalidade de calquera manifestación da cultura constitúe unha das constantes máis debatidas no contorno dos traballos de folclore nos seus niveis máis vulgarizados –non así dentro da teoría antropolóxica especializada ou polo menos non en termos equivalentes– e é motivo de inqueda non pequena entre aqueles sectores da poboación máis sensibilizados respecto da investigación e recuperación de manifestacións propias da cultura oral e/ou a súa incardinación dentro dun discurso etnicitario concreto. Tal estatuto vén sendo obxecto –hai que dicilo claramente– dun tratamento fundamentalmente erróneo na literatura de divulgación que nos é máis próxima, na que o enfoque adoptado conduce a discusións bizantinas e consome enerxías merecedoras de dedicarse a outras cuestións, sen saír mesmo da dedicación ós asuntos relacionados co folclore.

Á pregunta de cáles son, dentro do conxunto certamente heteroxéneo de feitos culturais que conforman a vida cotiá dunha sociedade rural contemporánea, aqueles ítems concretos que se poden considerar con seguridade como tradicionais, no sentido de depositarios da tradición histórica non escrita, ou ben cáles son aqueles trazos formais –metro literario, metro musical, xiros melódicos, etc.– que permiten conferir un maior status de tradicionalidade a unhas manifestacións respecto doutras, a tal pregunta non é posible contestar en termos meramente formais, aínda que certamente os aspectos formais non deixen de ser relativamente pertinentes. Porque, ó cabo, o status de tradicionalidade non é unha calidade esencial da cousa, senón fundamentalmente unha calidade que lle é conferida polo discurso dos folcloristas en particular e da sociedade en xeral; e os parámetros para esta atribución teñen que ver máis con aspectos como a especificidade respecto dos stocks patrimoniais de grupos culturais percibidos como diferentes ou a incardinación con éxito do ítem dentro de explicacións prefabricadas, que cos trazos específicos nos que en teoría debería apoiarse este status, como é o caso, significativamente, da antigüidade presumida e obxectivamente imprecisada –e en moitos casos imprecisable– de tales ítems.

Debemos distinguir entre unha tradicionalidade formal, que fai referencia á etimoloxía orixinaria da palabra (do latín *traditio* = transmitir, entregar), e unha tradicionalidade simbólica, que fai referencia a un valor engadido ó obxecto. No primeiro caso atópase calquera forma de coñecemento ou de uso cultural, formalizado en maior ou menor medida, que mantén a súa vixencia ó longo do tempo; esta transmisión pode facerse por medios escritos e explicitamente institucionalizados, como ocorre no caso da tradición culta propia da cultura oficial (a cultura “con maiúscula”, tal como é entendida desde as posicións do etnocentrismo occidental), ou con outros medios, como a oralidade e a vivencia directa, tal e como adoita ser no caso das culturas ágrafas e, concretamente, por exemplo, na cultura campesiña de *Antigo Réxime* e o seu mantemento na contemporaneidade. Non podemos esquecer que esta separación non é neta, como xa se sina-

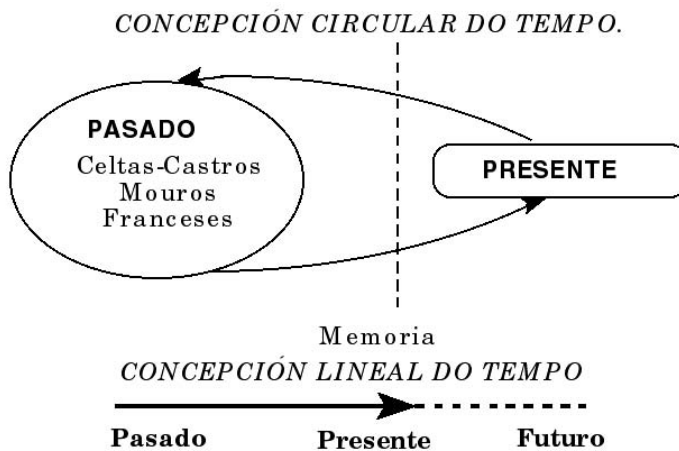
lou na teoría antropolóxica (Bascom, 1978: 81): hai transmisión oral dentro da cultura institucionalizada –por exemplo unha clase maxistral ou unha conferencia– e tradición escrita dentro das culturas onde predomina amplamente a tradición oral –por exemplo pregos de cegos, de esconxuros, etc.–. De feito, a medida que o mundo campesiño vai sendo penetrado polas formas da cultura urbana e integrado dentro dun marco cultural máis amplo, que poderíamos chamar nun primeiro momento estatal, hoxe globalizado, é cada vez máis difícil manter o binomio cultura campesiña = tradición oral / cultura oficial = tradición culta (Foster, 1978); aínda que esta división pode ser pedagoxicamente esclarecedora e heurísticamente fértil para establecer polos de comparación.

Sen embargo, todos somos conscientes de que non é este sentido, tan respectuoso coa etimoloxía, o que se lle atribúe ó concepto de tradición; porque, se así fose, tan tradicional podería ser a devoción a San Bieito de Cambados como avogado contra as verrugas, como a crenza na teoría da evolución das especies, desde o momento en que tal crenza constitúe un tópico transmitido dentro do sistema escolar, sen parármonos moito en dilucidar a súa maior ou menor verosimilitude. Isto lévanos á segunda acepción da tradición como valor simbólico.

Podemos entender que cando Thoms se refire ós saberes tradicionais faino restrinxindo o concepto de tradición á tradición oral, medio propio de transmisión das culturas ágrafas marxinais (“as clases incultas das nacións civilizadas”); por simplificación, a sociedade que usa tal medio véñse conceptuando como *tradicional* para contraponela á cultura que se basea na transmisión escrita e nas institucións políticas modernas. Pero o concepto de sociedade tradicional ten, por suposto, outras connotacións con implicacións moito máis alá de cales sexan os seus medios de transmisión cultural dominantes.

En primeiro lugar, cabe chamar a atención sobre o feito da diferente valoración que o pasado recibe dentro do funcionamento social segundo se trate de sociedades campesiñas de *Antigo Réxime* ou de sociedades urbanas, especialmente a partir do século XIX.

Efectivamente, aínda que a imaxe tópica das sociedades campesiñas, *tradicionais*, como sociedades culturalmente estáticas, é hoxe un mito insostible *in toto*, este tópico –como todos os tópicos– ten algo de verdade: trátase de sociedades en que a *permanencia* é valorada sobre do *troco*, sociedades en que as persoas confían en seguir atopando nos usos de sempre, do pasado, modelos e pautas para o comportamento presente e futuro, sociedades en que o concepto de *progreso* como tal non é operativo (Hobsbawm, 1972: 5-6). O que permite o desenvolvemento da vida cotiá destas sociedades é a seguranza de que as cousas han seguir sendo como foron; o mundo e os obxectos son percibidos dentro dunhas convencións transmitidas xeracionalmente e das que non se dubida da súa efectividade. Pódese dicir que a imaxe do tempo responde, nesta mentalidade, a un modelo cíclico con varios puntos de ruptura (Groba & Costa, 1995). Pola contra, na mentalidade moderna, esta concepción é substituída por outra na que o tempo se amosa como lineal e ininterrompido; en consecuencia, a función do pasado como lugar consciente, como alicerce desde o que interpretar o presente, é moi distinta en ambos os dous casos. Estas dúas concepcións poden contraponerse graficamente apelando á imaxe do tempo *circular* e do tempo *lineal*.



En segundo lugar, hai que chamar a atención sobre o feito de que a cultura *tradicional* como categoría teórica –á marxe dos feitos obxectivos sobre os que se apoia– é o resultado da ollada da cultura oficial sobre as culturas marxinais, aínda que numericamente maioritarias, que xunto a ela conviven. Para aqueles que viven en sociedades tradicionais (*sociedades folk*), a vivencia da cultura é algo inmediato, constitúe o medio natural no que a existencia social e individual se desenvolven; pódese dicir que asumen esta cultura, en termos xerais, dun xeito *acrítico* (Redfield, 1978: 48) e que a percepción da cultura como un conxunto de usos, costumes e valores alienados da praxe é, como mínimo, bastante difusa. É, polo tanto, bastante difícil saber qué é exactamente o que pensan da súa cultura os campesiños, en termos teóricos; pero é, pola contra, relativamente doado saber como ven os folcloristas a cultura dos campesiños máis inmediatos. Baseado en evidencias como o medio de transmisión, a diferente velocidade de cambio, o medio social no que se sitúa ou o valor do pasado que temos descrito, o folclorismo académico constrúe unha visión do mundo tradicional segundo a cal este queda caracterizado pola súa oralidade, ruralidade e antigüidade. Tal conceptualización non é en si errada; o que si é errado é confundir o que non é máis ca un modelo teórico puro cos referentes reais que o alimentan e sobre os que se aplica, desde o momento en que a realidade presenta –obviamente– fortes matizacións a este modelo. O problema agrávase cando, amais, o modelo, forxado por e para unha realidade rural propia de sociedades case de *Antigo Réxime*, estalles a ser aplicado teimosamente a sociedades que de campesiñas conservan pouco máis que o aproveitamento da terra, pero das que o universo simbólico, aquí si, *tradicional*, foi tronzado definitivamente pola integración dentro dos procesos de modernización da sociedade capitalista industrial; o que resta son pouco máis que restos dun naufraxio á deriva flotando no cada vez máis amplo mar da globalización cultural.

Finalmente, o concepto de *tradicional* adopta, dentro dos discursos de identidade baseados en argumentos orgánico-historicistas, un claro sentido valorativo que vincula o *tradicional* co *auténtico*, como testemuño do pasado histórico que se pretende que é. A potencia deste recurso como eixe de construción da identidade é tal que mesmo o atopamos usado desde perspectivas políticas diverxentes como as que, no caso galego, por poñer un exemplo próximo, poden supoñer o liberalismo de Murguía ou o tradicionalismo de Brañas; a súa vixencia como elemento de identidade referencial segue a ser moi forte, incluso en discursos nacionalistas progresivamente afastados das premisas argumentais do historicismo organicista.

O segundo concepto sobre o que pivota a definición de Thoms é o de *pobo*. Este termo pode ter varias acepcións segundo os dicionarios e a literatura sociolóxica, das que, en síntese, tomamos aquí tres:

1– pobo = clases populares socio-economicamente falando; no *Antigo Réxime*, nomeadamente o campesiñado; no sistema capitalista, as clases traballadoras dependentes do capital. Tamén, nas democracias representativas, como conxunto de gobernados separados da elite gobernante.

2– pobo = conxunto de persoas que viven nunha mesma unidade política (Estado); pobo, como pobo-nación no sentido político do termo.

3– pobo = conxunto de persoas que teñen conciencia da súa pertenza a unha comunidade cultural e/ou que son vistos como unha unidade por terceiros; pobo como grupo-étnico.

Situados na época de Thoms (1846) e á vista das precisións que fai, é evidente que o sentido do termo no seu discurso é o de xente do común, e concretamente de pobo campesiño, de acordo coa herderiana concepción do *volk* da que bebe toda a etnografía romántica. Non embargante, o mantemento do mito do *volk* como xenuíno depositario da *esencia* do pobo e, en consecuencia, a acepción restrictiva do termo, desbotando os demais

significados mesmo para momentos históricos nos que as supervivencias *folk* son, en sentido estricto, residuais, teñen levado a notables despropósitos.

Como adxectivo de estratos culturais, o concepto de pobo, debido en *popular*, debe ser usado, dentro da praxe folclorista, abandonando calquera resaibo da tradición herderiana á que facemos referencia e tendo presente que a identificación simplista campesiñado igual a cultura popular pode resultar válida soamente cando se aplique a sociedades en que efectivamente as clases populares, no sentido da acepción nº. 1, sexan na súa maioría campesiños. Obviamente, en sociedades desenvolvidas, tal identificación non é posible, o que obriga a considerar, primeiro, que a cultura popular (a cultura do pobo) é algo máis complexo e heteroxéneo, no que se inclúen pola súa vez subculturas, e, segundo, que tales compartimentos non son estancos, senón que tecen entre si redes de relacións. A identificación observada nalgúns discursos pretendidamente serios entre popular –igual a espurio, híbrido, importado, impuro...– fronte a tradicional –igual a xenuíno, auténtico, puro...– só merece ser estudada detidamente como unha proxección da vixencia do mito herderiano en tempos máis recentes, pero carece, en calquera caso, de lexitimación ningunha como ferramenta de análise, xa que fundamenta sobre un xuízo de valor categorías que unicamente poden ser definidas en termos de medios de transmisión, de recepción, de relación entre subcultura e clases sociais, etc.

En suma, como xa se sinalou (Juliano, 1986: 6-7), os sentidos do concepto de *cultura popular* son tantos que parece prudente definilo con precisión antes de usalo dentro de discursos con pretensións científicas ou ben substituílo por termos máis precisos en relación a clases sociais ou calquera tipo de grupos específicos. Por suposto, quedan fóra desta crítica os usos excluíntes do termo, habituais na linguaxe política, que tenden a identificar a parte –un sector social do pobo– co todo –o pobo–; estes



son usos perfectamente lexítimos dentro das estratexias discursivas dos grupos en conflito, pero polo mesmo motivo non son transferibles ó plano teórico no que pretendemos manternos.

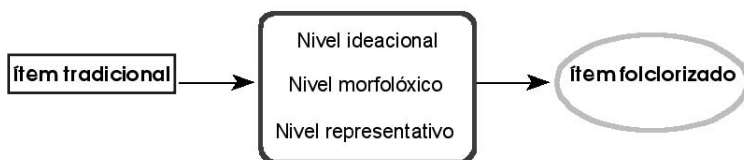
O CONCEPTO DE FOLCLORISMO COMO  
FERRAMENTA DECONSTRUCTIVA. NOVAS  
DEFINICIÓNS DO FOLCLORE

A partir dos anos 60 do século XX estase desenvolvendo con forza, desde o ámbito da teoría antropolóxica, unha corrente crítica que trata de poñer de manifesto, e consecuentemente de superar, as limitacións que ó traballo do investigador lle imponen os paradigmas herdados da tradición científica dos folcloristas que nos precederon e de subliñar, así mesmo, a influencia do contexto situacional no tocante á formulación de teorías sobre o folclore e o seu tratamento (Dorson, 1978). Máis que falar de folclore, que, como acabamos de ver polo miúdo, é un concepto excesivamente difuso, amais de viciado polos discursos que del fixeron uso, o concepto pertinente é, neste discurso crítico, o de *folclorismo*, entendéndose como tal:

... el interés que siente nuestra actual sociedad por la denominada cultura “popular” o “tradicional”... El concepto de “folklorismo” presupone, pues, la existencia de una conciencia de tradición, su valoración en clave positiva a priori y una intencionalidad concreta en cuanto al uso que se quiere dar a esta tradición (Martí, 1996: 19).

O estudio do fenómeno do folclorismo permite poñer de manifesto os modos en que o folclore como disciplina, e os folcloristas como elaboradores desta tradición disciplinar, operaron sobre os materiais que son obxecto do seu tratamento, e que basicamente son de tres niveis: formais –que afectan a aspectos de formalización dos ítems–, ideacionais –que se refiren ós valores que son adscritos a eses ítems– e de representación –que inclúen os trocos nos modos de representación e recepción–.

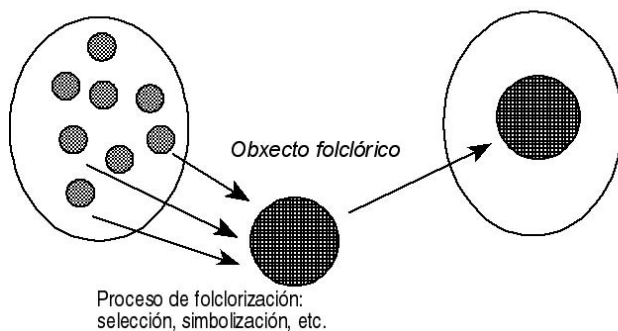
### Procesos de folclorización e niveis de transformación



Sometido a procesos de selección, alienación e reificación, o ítem folclórico emprende unha “segunda vida” dentro da cultura moderna como parte dela, mais non como o todo que era na cultura popular de tradición oral. A ligazón coa manifestación orixinaria mantense, non embargante, en maior ou menor medida, particularmente polo que atinxe ós aspectos formais. En troques, a lectura que o ítem pode recibir sométese a un proceso discursivo de resimbolización.

### Cultura popular de tradición oral

### Cultura popular moderna



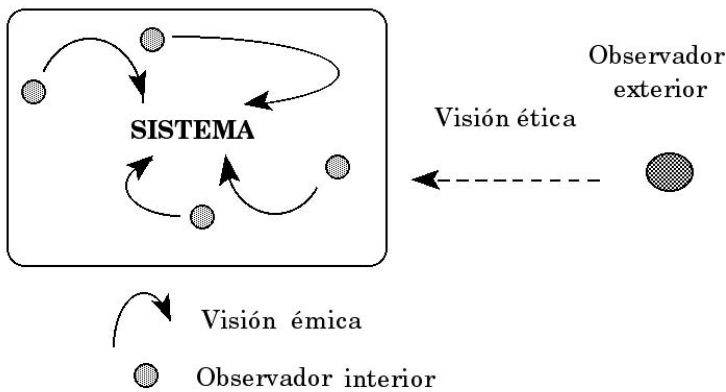
Témonos ocupado con anterioridade destes procesos en referencia a algunhas manifestacións concretas da cultura *tradicional* en Galicia, concretamente no caso do baile da *muiñeira*, reelaborado como símbolo da identidade galega pola etnografía dentro do discurso erudito e en xeral polo galeguismo, dentro do político –discursos que comparten moi frecuentemente os mesmos espa-

cios, polo que remitimos alá para as especificacións oportunas (Costa, 1996a). Basta con subliñar aquí que a adscrición de calquera forma da cultura *tradicional*, dentro do *corpus* folclórico representativo da etnia, acocha unha importante dimensión ideolóxica que non pode ser ignorada so a capa da pretendida separación radical entre obxecto e suxeito postulada pola herdanza epistemolóxica do positivismo; porque o obxecto é, neste caso, como xa sinalamos –e admitida a presenza dun *minimum* de datos obxectivos (como pode ser a fonte ou modo de transmisión)–, unha creación do suxeito, especialmente no que se refire ós valores simbólicos que lle son adscritos (Kirshenblatt-Gimblett, 1995: 3).

Un dos terreos en que máis claramente pode ser observada esta dimensión ideolóxica do folclore como disciplina é o da relación entre folclore como obxecto e discursos etnicitarios. Tal relación fundaméntase, como xa dixemos, no mito romántico do *volk* e atopa ampla aplicación no caso das manifestacións musicais das culturas de tradición oral. Como é sabido, tanto a nivel especializado como vulgar, a música é un eficaz espacio de construción de identidades (Stokes, 1997); dado que as identidades teñen unha natureza fundamentalmente simbólica (Pujadas, 1993; Douglass & Lyman, 1994), a música, como forma de expresión cunha dobre vertente, afectiva e simbólica á vez, devén nun potente medio de representación da etnicidade. A adscrición dun valor etnicitario ás músicas de tradición oral tratadas polos folcloristas, ata o punto de monopolizar esta función en detrimento doutras formas de tradición musical, é algo que foi xa obxecto de atención en termos teóricos (Martí, 1996, 1997a), e por nós mesmos, detidamente, no que ó caso galego se refire, desde o primeiro rexionalismo decimonónico ata o galeguismo dos tempos da II República española (Costa, 1999).

En síntese, pódese dicir que abordar o traballo de investigación etnográfica hoxe en día sen ter en conta as advertencias realizadas desde as teorías do folclorismo, respecto da conciencia crítica que o investigador debe asumir no seu traballo, non deixa de ser

unha temeridade, agravada cando da simple recolleita se pretende pasar á formulación de interpretacións e teorías globais. Cando o traballo se realiza sobre a comunidade propia córrese un risco moi alto de confundir a dimensión ética do estudiado coa visión émica. A primeira é privativa do etnógrafo/antropólogo e require un distanciamento crítico solidamente apoiado na teoría; a segunda é a propia dos suxeitos observados e achega elementos clave para a validación das hipóteses teóricas.



En razón daquela indefinición do termo *folclore*, que arranca das súas orixes e non fai máis que agravarse posteriormente, hoxe non son poucos os etnógrafos e antropólogos que sinxelamente evitan este termo, se non o rexeitan francamente. Outros intégranlo dentro da tradición da antropoloxía sen máis e mantéñeno en uso, aínda que tendo en conta, ó asumir este termo con toda a súa carga histórica, as críticas que se fixeron desde os estudos do folclorismo. Realmente, o termo folclore ten un difícil encaixe fóra do contexto histórico que o veu nacer xa que, en rigor, os conceptos sobre os que pivota –tradición, como tradición oral, e pobo, entendido como comunidade campesiña que mantén unha identidade cultural fortemente definida dentro de sociedades en proceso de urbanización global– non existen xa nos contextos sociais nos que o folclore xurdiu ou ben son extremadamente débiles. Isto levou a

autores como Foster a corrixir unha visión excesivamente pechada, como a amosada por Redfield, e a definir a cultura *folk* como un estrato cultural propio de sociedades campesiñas preindustriais, pero tamén patrimonio de importantes sectores das comunidades urbanas, o que motiva a ruptura dun dos tópicos máis vellos da teoría do folclore: o do campesiñado como portador único de cultura folk (Foster, 1978: 74). O folk vén a ser así unha parte da nova *cultura popular*, unha parte caracterizada máis polos seus medios de transmisión que polos seus contidos, polo seu medio de realización que polos obxectos concretos que trate, “porque, digámoslo de una vez, lo que estudia y de lo que se ocupa el folklore entre nosotros hoy en día, es de la cultura popular, entendiéndose como tal, simplemente la que no es oficial” (Magrassi & Roca, 1978: 14). Neste mesmo sentido expresouse Luis Díaz, para quen o folclore é antes que nada: “[una] tradición cultural con unas peculiares formas de creación, codificación y transmisión” (Díaz, 1993a: 337), formas que se substancian no “anonimato, la estructura abierta, la participación colectiva, y –sobre todo– la múltiple vida en el espacio y en el tiempo de sus creaciones” (Díaz, 1994: 186).

Doutra banda o traballo sobre os materiais tradicionalmente obxecto do folclore non poden ser abordados sen ter moi en conta os achados teóricos e metodolóxicos da etnografía e da antropoloxía. As cuestións xerais de método e teoría (Aguirre, 1995) e a consciencia da incardinación dentro da tradición teórica da antropoloxía (véxase Rossi & O’Higgins, 1981) son aspectos que unha investigación que pretenda ir máis alá do mero excursionismo non pode obviar.

#### FOLCLORE MUSICAL E ETNOMUSICOLOXÍA: ¿CUESTIÓN DE NOMES, OU DE PARADIGMAS?

Os trocos no acoutamento do obxecto de estudio do folclore musical ó longo dos últimos 150 anos atópanse, como podería agardarse, en estreita relación coa evolución experimentada polo concepto de folclore e coas críticas que ó seu redor se verteron. O

mantemento do nome de folclore musical, en convivencia co máis recente de etnomusicoloxía, para designar a disciplina que se ocupa dun mesmo campo de estudio –o das manifestacións musicais como parte da cultura ou simplemente como cultura– obedece a miúdo a unha mera cuestión de etiquetas na que non paga a pena entrar, sempre e cando se admita que o concepto de folclore pertinente non pode ser máis aquel que nos foi legado pola tradición de Thoms e o discurso do folclorismo decimonónico –e non tan decimonónico– senón este máis recente que acabamos de definir sucintamente en palabras de Magrassi & Roca ou de Díaz.

Sen embargo, si que paga a pena deterse nas diferencias entre estes dous conceptos cando estes acochan diferencias de teoría e de método que fan imposible, desde posicións intelectuais serias, calquera punto de encontro entre ambos os dous campos. As razóns que forzaron o xurdimento da etnomusicoloxía, fronte á tradición do folclore como disciplina, foron xa obxecto de tratamento mesmo por autores relativamente próximos (Martí, 1992), polo que non será preciso reproducilas aquí. Soamente chamaremos a atención sobre tres que nos parecen especialmente relevantes agora.

En primeiro lugar, a etnomusicoloxía, que –a diferenza do folclore musical– toma os seus modelos teóricos e metodolóxicos do campo da antropoloxía, adopta un paradigma eminentemente interpretativo, fronte á tradición descritiva do folclore. Consciente do papel da acción investigadora sobre os ítems tratados, a etnomusicoloxía tenta superalos na medida do posible e tenta tamén acadar unha lectura do ítem musical dentro dun contexto cultural máis global. Amais dos aspectos descritivos, que non teñen porque ser necesariamente impertinentes, o paradigma etnomusicolóxico tenta fundamentalmente obter unha interpretación da música como parte da cultura e como xeradora de contidos culturais ela mesma. Isto conduce á valoración dos aspectos procesuais, simbólicos e performativos que se manifestan na música popular e que a tradición do folclore

tratara deficientemente, e, nun plano máis teórico, ó afondamento en cuestións relacionadas con aspectos sociolóxicos ou antropolóxicos, tales como as relacións entre música e etnicidade, música e xénero, música e clases sociais, música e valores, etc., que tratan de dar respostas desde a investigación social á problemática das sociedades actuais.

En segundo lugar, a perspectiva etnomusicolóxica pon en crise conceptos que viñan sendo manexados dun xeito acrítico dentro dos estudos de folclore musical, tales como os de tradición e pobo, nos que nos temos detido. A superación destes conceptos leva a unha redefinición dos obxectivos da investigación, por exemplo, no caso concreto das músicas de tradición oral, no sentido de negar validez teórica ó acoutamento do obxecto de investigación estritamente ás músicas rurais; acoutamento que se basea en visións tópicas da cultura folk, máis axeitadas á realidade de hai douscentos anos que á actual e en mitos de fonda raizame histórica como o do *volk* –as clases campesiñas como xenuínas portadoras das esencias culturais do grupo étnico, etc. En consecuencia, a etnomusicoloxía permite un desbordamento radical dos espazos de investigación historicamente marcados pola tradición do folclorismo, no que á música se refire. Por unha banda, inclúe dentro da súa pertinencia músicas urbanas ou suburbanas pertinazmente condenadas ó “silencio da historia” por mor dun prexuízo folclorístico de raizame ideolóxica que lles negaba valor –e que segue aínda en boa medida a negárllelo– por seren incapaces de expresar valores etnicitarios coa mesma eficacia con que podían facelo as manifestacións musicais da tradición oral. A perspectiva etnomusicolóxica amósase así como unha ferramenta obrigada para abordar o estudo das manifestacións musicais, no marco das sociedades complexas resultantes da diversificación á que leva o desenvolvemento económico; calquera limitación neste sentido non é máis ca un intento teoricamente inxustificable de querer cadrar a realidade con imaxes preconcebidas ou voluntaristas verbo desta.

En terceiro lugar, e en coherencia co principio do relativismo cultural que postula, a etnomusicoloxía está a propoñer, máis recentemente, a superación de dicotomías como culto/popular ou rural/urbano, baixo as que o discurso da cultura hexemónica pretende establecer unha fronteira de método entre a música de tradición culta –o que estudian os “musicólogos”– e a música popular –o que realmente, desde as posicións dun etnocentrismo non por inconsciente menos inxustificable, non paga a pena estudar–. Como espazos da praxe musical, en ambos os dous casos non existe, á marxe das necesarias especializacións *ad hoc*, ningunha razón, epistemoloxicamente falando, para postular unha dualidade de método que non é máis ca un reflexo académico dunha valoración social. A proposta de abandonar o propio prefixo de *etno-* en favor dunha simple *musicoloxía* non é senón a consecuencia lóxica desta crítica (Martí, 1997b).

O concepto de folclore musical pode ter pois unha xustificación como delimitación de campo –que non de método– dentro dos estudos etnomusicolóxicos ou sinxelamente musicolóxicos: o estudio das músicas de tradición oral dentro de espazos socioeconómicos *eminentemente* rurais e que teñen na oralidade e a vivencia o seu principal medio de transmisión (Nettl, 1985: 11-24); entendendo sempre que tales manifestacións forman parte dun todo cultural máis complexo e que os compartimentos non son en absoluto estancos (Díaz, 1993b: 13-14). Como en todo enfrontamento de paradigmas (Kuhn, 1971), acadar un consenso entre a tradición folclorística e os máis recentes postulados da etnomusicoloxía provoca un proceso de negociación no que se teñen dado pasos desde ambas as dúas beiras; e non parece difícil unha enriquecedora confluencia que permita, dunha banda, a posta ó día dos fundamentos teóricos do traballo sobre músicas tradicionais que veñen desenvolvendo os folcloristas e, doutra, o aproveitamento do *corpus* documental que esta tradición intelectual nos legou (Pelinski, 1997).



A INVESTIGACIÓN DO MUSICAL EN GALICIA  
 ANTE AS PERSPECTIVAS DA ETNOMUSICOLOXÍA

O discurso pronunciado por Emilia Pardo Bazán en 1884, con motivo da apertura das sesións da sociedade *El Folk-Lore Gallego*, é toda unha declaración do que habería de ser o ton dominante neste eido, e atrevémonos a dicir que nos seguintes cen anos, con contadas excepcións:

Antes de dicir a ustedes lo que es el “Folk-Lore” les quiero decir *lo que no es*. El “Folk-Lore” no es una sociedad que debe componerse exclusivamente de sabios, de eruditos, de personas competentes o aficionadas al cultivo de las letras, ciencias y artes. El Folk-Lore *no es* una sociedad que aspire a proteger de un modo especial la poesía o la literatura. El Folk-Lore, por último, no es político ni religioso, ni revolucionario ni reaccionario, no tiene color ni bandera, ni más opinión que la de que debe trabajar mucho y desarrollarse y extenderse cuanto le sea posible... el ‘Folk-Lore’ quiere recoger esas tradiciones que se pierden, esas costumbres que se olvidan y esos vestigios de remotas edades que corren peligro de desaparecer para siempre... Quiere recogerlos [con el fin de] archivarlos, evitar su total desaparición, conservar su memoria y formar con ellos, por decirlo así, un museo universal, donde puedan estudiar los doctos la historia completa del pasado... Para esta recolección sirve todo el mundo, todo el que tenga buena voluntad, amor a su país y un cuarto de hora libre (Pardo, 1884)<sup>1</sup>.

Aparecen, nesta declaración programática, algúns trazos que son propios do marco teórico e conceptual no que o *folclore* como campo de estudio se define, e que se manterán recorrentes nos decenios posteriores: valoración do ítem folclórico como documento histórico –e estático por tanto–, fincapé nos aspectos da recompilación e descrición, separación entre a recolleita –para a que vale calquera con boa vontade– e a reflexión –que é cousa dos doutos–, inxe-

1. O texto completo foi publicado dentro do documentario da nosa tese de doutoramento (COSTA, 1999: II, 31-33).

nitude ideolóxica respecto do papel que a investigación e a literatura folclorística exercen sobre os materiais da tradición oral e as súas reelaboracións, así como do rol político que a enquisa etnográfica adquire en contextos históricos de construción de identidades colectivas, valoración do campesiñado desde o tópico do mito do *volk*, etc. Tales trazos permanecerán moi activos ó longo dos seguintes decenios, a pesar de terse superado amplamente o marco conceptual no que callaron e mesmo a situación socialmente obxectiva sobre a que se despregaba naquel intre a acción dos folcloristas.

O impulso inicial das investigacións folclorísticas é inseparable dos condicionamentos ideolóxicos propios do contexto romántico ó que fixemos alusión ó inicio deste traballo, o que se evidencia nunha concepción metafísica e transcendente do *espírito do pobo*, trasunto do herderiano concepto do *volksgeist*. A énfase nos aspectos históricos e físico-ecolóxicos da cultura galega, así como o artellamento dentro dos grandes eixes argumentais do galeguismo, proporciona unha caracterización resumida nalgúns tópicos recorrentes: celtismo, atlantismo... pero tamén ruralismo, estreita relación entre o home e o medio ecolóxico sobre o que sustentar unha contraposición espiritual entre Galicia e Castela, etc.; caracterizacións que seguen a ser hoxe, en boa medida, moeda corrente, a pesar de carecer, en moitos casos, das máis elementais bases documentais e de sustentarse en moi débiles hipóteses de traballo. Do contexto intelectual europeo tómanse paradigmas como o do evolucionismo e logo o difusionismo –teoría dos *kulturkreis*, os círculos culturais–. En consonancia cos principios epistemolóxicos do historicismo, positivismo, evolucionismo e demais paradigmas hexemónicos, do mesmo xeito que no resto de Europa, a etnografía galega adoptou unha liña eminentemente descritiva antes que interpretativa, facendo fincapé nos aspectos formais dos ítems entendidos como fósiles viventes e, polo tanto, estáticos.

No ámbito da praxe, a reutilización de ítems da cultura folk dentro do artellamento dunha cultura nacional galega, amais de ser

unha imposición estratéxica ineludible, atopa plena xustificación desde as premisas do rexeneracionismo costista que impregnan tanto o nacionalismo españolista como os nacionalismos periféricos en competencia con aquel (galeguismo, catalanismo, etc.). As reactualizacións destes elementos folk dentro da praxe daqueles grupos de recreación folclorística que seguen o labor pioneiro de *Aires da Terra*, desde os últimos anos do século XIX, favorecerán unha énfase nos aspectos máis pintorescos e diacríticos destas manifestacións, respecto doutras que se poderían atopar na cultura campesiña de espazos alleos ó proxecto político do galeguismo; tal énfase prodúcese, dunha banda, en razón das esixencias espectaculares propias do marco performativo da cultura urbana na que estas recreacións se desenvolven; e doutra, dada a súa maior potencialidade dentro das estratexias de construción simbólica da etnicidade que o galeguismo estaba a desenvolver con forza crecente.

O resultado da acción combinada destes condicionantes vai ser unha etnografía de interpretacións teóricas débiles —o que non é en absoluto privativo da etnografía feita nese período en Galicia (Aguirre, 1986: 15-83)— e, particularmente no caso galego, unha etnografía modulada desde os presupostos sobre os que se estaba a tecer a narración caracterolóxica de Galicia e dos galegos nos textos do galeguismo (González, 1990; Rodríguez, 1994). A investigación sobre o que se entende como folclore desenvólvese pois en estreita relación co proceso de selección dun *corpus* de manifestacións da cultura campesiña, sometido desde a praxe do galeguismo a un proceso de resimbolización que o integre dentro dunha moderna cultura nacional en proceso de constitución.

Na medida en que os argumentos orgánico-historicistas que artellaron o discurso do galeguismo ata a Guerra Civil seguen vixentes, esta imbricación entre investigación folclorística e construción etnicitaria axuda a comprender a dificultade coa que aínda hoxe nos atopamos á hora de manexar conceptos como os de tradición e pobo, que estruturan a idea orixinaria de folclore. Esquécese a miúdo que unha crítica razoada destas categorías que permita supe-

rar as limitacións tautolóxicas que acochan, e, consecuentemente, a axeitada reintegración das realidades ás que fan referencia dentro dunha reflexión científica actualizada ou dentro dun discurso etnicitario posto ó día, é, antes que un axuste de contas mesquiño, a mellor homenaxe que se lles pode facer a aqueles galeguistas egrexios; como intelectuais que eran e mesmo, segundo as lealdades nacionais de cada un, como galeguistas comprometidos.

O percorrido historiográfico polos traballos desenvolvidos no eido das pescudas folclorísticas, polo que ás manifestacións musicais se refire, foi abordado xa en máis dunha ocasión polo profesor Xavier Groba, polo que non hai máis que remitir aquí a aqueles seus amplamente documentados traballos (Groba, 1998a, 1998b). O autor, que fai un amplo percorrido pola historia da disciplina, os nomes principais e os seus avatares, sinala a persistencia dos trazos que acabamos de mencionar e a quebra fonda que supón, para o desenvolvemento dunha etnomusicoloxía adiada, a Guerra Civil e a desfeita subseguite nos medios intelectuais do galeguismo.

Como temos constatado amplamente (Costa, 1999: 397-420), a necesidade de superar o discurso do folclorismo orixinario, no que á investigación das músicas de tradición oral se refire, non é algo completamente estraño á mesma tradición do galeguismo xa desde a preguerra, malia o peso decisivo que o folclorismo, na súa vertente máis tradicionalista, tivo na conformación do discurso cultural galeguista. Efectivamente, desde os anos 20 do século XX, constátase a presenza, dentro destes medios intelectuais, de discursos que tentan rachar cos tópicos do folclorismo antecedente e formular, en consecuencia, unha proposta de investigación acorde coas demandas da investigación máis avanzada nos medios europeos.

Non é cousa de estendérmonos aquí excesivamente nisto, pero é obrigado, como mínimo, e aínda que só sexa como reparación histórica, amentar os nomes de Juan Vicente Viqueira ou Jesús Bal como pioneiros do que foi, no primeiro caso, certamente unha expectativa frustrada polo destino fatal do autor e, no segundo, unha

posibilidade limitada practicamente ó cancionero elaborado xuntamente con Eduardo Martínez Torner e publicado moi tardiamente (Torner & Bal, 1973). Da consciente necesidade de anovar os fundamentos para a enquisa da música tradicional baste a declaración expresa de Viqueira nun traballo en que daba conta dos máis recentes avances no eido da *musicoloxía comparada* e as posibilidades que diso se podían derivar para a investigación aplicada ó país:

Lo que vamos a exponer es, por desgracia, en gran parte desconocido en España y por primera vez aparece en castellano en estos artículos que la revista ALFAR acoge benévolamente en sus hojas. La importancia que para los estudios folklóricos posee es innegable (Viqueira, 1924: 184).

A seguir, Viqueira propón o estudio sistemático na liña da musicoloxía comparada alemana, representada polos traballos de Carl Stumpf a partir do rexistro fonográfico, e a conformación dun fondo documental que servise como punto de partida para a reformulación, en clave progresista, dunha música galega que, sen renunciar ás súas raizames, fose ó mesmo tempo ambiciosa na súa universalidade:

Es necesario el experimento en arte para lograr estas formas futuras... Es un deber del artista no permanecer pasivamente en las formas consagradas, académicas y muertas. Por el contrario, ha de escuchar las exigencias humanas que ahora se hacen valer; para lo que, por esto es artista, tiene una sensibilidad particularmente fina y una capacidad de respuesta. Así pues: ¡Hacia el futuro! (*Ibidem*).

A frustración desta liña de investigación, da que quedaron os poucos froitos que se deron no Seminario de Estudos Galegos e nos escritos de Jesús Bal, vai marcar decisivamente o pasado máis inmediato dos traballos folclorísticos desenvolvidos en Galicia durante o longo período involucionista do franquismo. No contexto das estratexias discursivas do nacionalismo español, as manifesta-

cións da cultura de tradición oral deveñen a miúdo na mera espectacularidade, expresión da “riqueza espiritual do pobo español”, abandonando –agás contadas excepcións– calquera interese serio desde un punto de vista sistemático.

Hoxe en día, a abordaxe do estudio da música popular en Galicia segue a ser, a todas luces, unha materia pendente desde as normas de seriedade científica esixibles; como non é posible recorrer á xustificación da manipulación externa, haberá que concluír que este estado de cousas é sinxelamente un reflexo do desinterese co que a sociedade galega segue a ollar estas cuestións. Pero sexamos optimistas. A celebración de encontros en que, mellor ou peor, se tenta recuperar o tempo perdido nos últimos cincuenta anos anímanos a esbozar algunhas propostas polo que poidan ter de utilidade para aqueles que dispoñen da capacidade executiva para realizalas.

Cómpre, en primeiro lugar, chamar a atención unha vez máis sobre os problemas que se derivan da falla de institucionalización dos estudos sobre música popular. Desde os tempos do extinto *Seminario de Estudos Galegos*, o mundo académico e da investigación –universidades, conservatorios, institutos de investigacións diversos, etc.– vive de costas a esta realidade; comprensiblemente, este feito desanima calquera iniciativa individual, abocada a laborar cos minguados medios propios ou a navegar nas procelosas augas da subvención. Tampouco é posible acceder en Galicia a unha formación sistemática que combine adecuadamente os aspectos de teoría antropolóxica, metodoloxía etnográfica ou técnicas musicais específicas –organoloxía, transcrición, soportes de datos, técnicas de tratamento de datos, etc.– que a investigación máis básica precisa; e iso malia a demanda social que estas materias teñen, como o demostra o florecemento de todo tipo de iniciativas privadas que tentan cubrir, como poden, este oco, non sempre, todo hai que dicilo, co respecto intelectual que as formas da música popular, como unha manifestación da cultura nin por riba nin por baixo doutras, merecen.

Outro aspecto que, no contexto deste encontro, parece imperdoable non tocar –aínda que sexa xa un “triste tópico”, se se nos permite parafrasear o clásico de Levi-Strauss– é o da totalmente deficiente –por inexistente– disposición de arquivos sonoros axeitados para desenvolver proxectos de investigación minimamente articulados dentro dunha estratexia de investigación de máis longo alcance. A boa disposición amosada polo Arquivo Sonoro do Consello da Cultura Galega e outras institucións do país non alcanza a cubrir este baleiro. Non pretendemos entrar aquí no que son aspectos básicos da organización e estratexias dun arquivo sonoro destas características; baste sinalar que mesmo dentro do Estado español existen xa institucións modélicas e que os resultados da súa actividade comezan a verse na elaboración de catálogos sistemáticos, encontros periódicos, mantemento de seminarios de investigación e de publicacións periódicas, etc.

É evidente que unha investigación ó día verbo das manifestacións da música popular non pode manterse hoxe nunha teima autárquica, instalada á marxe das grandes correntes teóricas e dos foros intelectuais que son punto de encontro para etnomusicólogos doutros países; e para iso é preciso desenvolver unha investigación que, sen renunciar ás peculiaridades que a nosa particular tradición disciplinar lle poida conferir, sexa homologable cos discursos aceptados no medio especializado, facendo posible o intercambio de coñecementos e experiencias sen os cales non é factible o avance no coñecemento.

Por outra banda, e de acordo coa crítica ó concepto de folclore exposta nas páxinas anteriores, é necesaria unha apertura do campo das investigacións das músicas populares cara a eidos que, a pesar da súa innegable relevancia social, foron obxecto de esquecemento, tanto por parte da musicoloxía de tipo académico, como por parte dos folcloristas; para uns, porque as consideraban como formas de arte “menor” xulgándoas desde os parámetros da tradición musical culta, e para outros, porque tales formas “impuras” eran indignas de figurar na literatura folclorística a carón das moi

tradicionais muiñeiras e alboradas. É este un terreo que consideramos altamente prometedor no que se refire ó estudio da praxe musical desde unha perspectiva sociolóxica, no que o feito ata o de agora só pode ser valorado como unha primeira aproximación (Costa, 1998a, 1998b). En concordancia coa realidade dunha sociedade complexa, o panorama musical galego actual conforma un sistema en que conviven diferentes tradicións musicais, algunhas de máis longo percorrido histórico ca outras, pero todas interesantes para o etnomusicólogo. A selección dos obxectos de investigación concretos forma parte das particulares querencias do investigador no inescusable exercicio da súa soberanía como autor; só hai que esixir unha mínima consciencia da elección asumida e o recoñecemento daqueles criterios de valor que operen na selección.

Está claro que un non se fai etnomusicólogo –ou folclorista– polo simple feito de mercar unha gravadora, saír os domingos á aldea a gravar cantigas e editar logo un CD con algúns cortes seleccionados. Iso é outra cousa, por outra banda merecedora de todo o respecto dentro das súas esixencias e os seus fins. Isto mesmo pode ser, se o que o practica chega a salvar a empatía natural que esperata o traballo etnográfico na sociedade propia, se chega a percibir a distancia cultural entre El e o Outro (o *etic* e o *emic*), se chega, en definitiva, a ter a *vivencia do choque cultural* que a experiencia antropolóxica precisa (Aguirre, 1995a: 4), pode ser, dicimos, o inicio dun sólido proxecto de investigación etnomusicolóxica. Porque, como ciencia social, a etnomusicoloxía ten como fondo último o da reflexión sobre unha realidade social cambiante e precisa da diferenza para construír coñecemento; e porque, en definitiva, e volvendo á cuestión que abría esta disertación, a etnomusicoloxía non é pois un estado, senón máis ben unha actitude.



## NOTA ÓS APÉNDICES

Entre o numeroso público que acudiu ó Encontro en que este relatorio foi presentado, eran moitas as persoas que desenvolven traballos de recolleita de músicas de tradición oral, con máis ou menos intensidade. Algúns serán certamente xa veteranos nesta materia e terán desenvolvido, con maior ou menor refinamento, procedementos para tratar os materiais que conforman os seus particulares arquivos. Outros, máis novos, precisarán dun longo proceso de ensaio e erro antes de contar cun modelo de traballo axeitado. Realmente, como a experiencia etnográfica ten amosado, o traballo de campo non é en absoluto algo doado; require un adestramento na observación que é resultado dun longo proceso de interacción entre a praxe e a reflexión teórica. En última instancia, un traballo de campo ben feito debería levar ao etnomusicólogo a unha crítica e reelaboración dos seus modelos interpretativos, polo que se pode dicir que é na vivencia etnográfica onde se proba a calidade do aceiro da teoría.

Tales esixencias non obstan para que sexa necesario e prudente partir dun esquema de prospección dado, a ser posible con validez contrastada en experiencias anteriores e/ou alleas. Isto ten dúas finalidades evidentes. En primeiro lugar, permítenos obter materiais suficientemente homoxéneos como para abordar calquera traballo comparativo ou sintético, xa que calquera confronto ten que partir de termos de comparación homoxéneos nas súas categorías. En segundo lugar, o ordenamento dos resultados obtidos segundo patróns recoñecidos dentro dun ámbito especializado facilita o intercambio de información dentro da comunidade científica e a mellora do coñecemento común. Está claro que hai unha orde que regula a presentación dos resultados dunha investigación, sexa baixo a forma dunha colección de fichas de campo, ou sexa baixo a forma dunha monografía. Incluso na aparente impresión de anar-

quía que dan algunhas obras da antropoloxía cualificada como *posmoderna* existe un código compartido que permite a comprensión máis elemental entre colegas.

Por estas boas razóns, e a petición expresa dos organizadores deste Encontro, proporcionamos aquí un modelo de ficha de campo que coidamos que pode ser útil a aqueles que teñan intención de abordar, ou estean xa a desenvolver, proxectos de recolleita a medio ou longo prazo, dos que poder extraer logo interpretacións e xeneralizacións máis ou menos atinadas, pero en todo caso cun mínimo de fundamento. Na bibliografía que se recolle nalgunhas das fontes que referenciamos no noso relatorio hai abundantes mencións a manuais de traballo de campo (vid. especialmente as bibliografías que acompañan aos diferentes traballos recollidos en: Aguirre, 1995b tamén o resumo do traballo de Goldstein, 1964). Para a investigación musicolóxica, seguen sendo moi pertinentes as observacións feitas no seu día por Bartók (Bartók, 1979); ás veces os cancioneiros –especialmente os máis recentes– inclúen información sobre o procedemento seguido polo investigador na recolleita e o seu tratamento en fichas (Palacios, 1984: 195-200).

Dos traballos desenvolvidos en Galicia verbo da música popular de tradición oral, son varios os que fan descrición dos procedementos para a clasificación do material; desde as notas de Casto Sampedro que Filgueira Valverde incluía na edición desta colección (Sampedro, 1942) ata as exhaustivas descrições formais presentadas por D. Schubart na súa monumental colección (Schubart & Santamarina: 1984-1995; especialmente, 1995). Aínda que por outra parte o procedemento do traballo de recolleita non se expresa, de xeito implícito pódense entresacar informacións útiles das longas introduccións. Respecto das cuestións de clasificación dos ítems pódense seguir criterios variados (formal musical, formal literario, funcional, etc.), e a elección deberá ser ponderada polo recolector en función da finalidade que lle pretende dar á súa colección; en todo caso

remitimos á achega do prof. Xavier Groba neste mesmo volume, para unha proposta de clasificación aplicada ao repertorio da tradición oral en Galicia.

Respecto da transcripción musical, somos conscientes de que é este un traballo difícil se se quere ser rigoroso. Como criterios xerais poden seguirse os propostos pola profesora D. Schubarth no seu *Cancioneiro*, aínda que nós somos partidarios de usar indicacións métricas concretas cando a regularidade métrica da música así o permita.

Soprote + Localización	Datos do recompilador/asociación	N.º de Rexistro
<b>DATOS DA RECOLLIDA</b>	Informante/s	Referencia/s biográfica/s
Lugar	Nome/s	
Data	Idade/s	
	Función do/s informante/s (canta, toca, baila...)	
<b>DATOS ETNOGRÁFICOS</b>		Clasificación émica
Contexto: físico, social, ritual, etc., nivel de formalización		
Valoracións émicas de peza: significación atribuída, posibles valores simbólicos (identidade local, grupal, antigüidade, <i>tradicionalidade</i> , especialidade sexual, por idade, etc.)		
Descrición organolóxica (instrumentos)		
Outras observacións		

Clasificación ética	Clasificación émica
<b>ANÁLISE LITERARIA</b>	Transcripción do texto
Lingua e dialectalismos	
Esquema rítmico	
Esquema de rima	
Esquema de repetición de versos	
<b>ANÁLISE MUSICAL</b>	Transcripción musical
Análise melódica	
Análise rítmica	
Análise estilística	

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

Aguirre Baztán, Angel (1986): “La antropología cultural en España. Un siglo de antropología”, en Aguirre Baztán, A. (ed.), *La antropología cultural en España*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias; pp. 15-83.

Aguirre Baztán, Angel (1995a): “Etnografía”, en Aguirre Baztán, Angel (ed.), *Etnografía, Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*, Barcelona, Editorial Boixareu Universitaria Marcombo; pp. 3-20.

Aguirre Baztán, Angel (ed.) (1995b): *Etnografía, Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*, Barcelona, Editorial Boixareu Universitaria Marcombo.

Bartók, Béla (1979): *Escritos sobre música popular*, México, Siglo XXI.

Bascom, William R. (1978): “Folklore y antropología”, en Magrassi, Guillermo E. & Rocca, Manuel María (eds.), *Introducción al folklore*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, S. A.; pp. 77-89 (1ª ed. inglesa, 1953).

Costa, Luis (1996a): “El baile tradicional en Galicia: procesos de folklorización”, en Costa, Luis (ed.), *Actas del II Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología –Valladolid, 22-24 de marzo de 1996–*, Santiago, SIBE, 1998; pp. 83-103. Publicado en galego en: *Boletín Auriense*, nº. XXVI; pp. 213-231.

Costa, Luis (1998a): “Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº. 6; pp. 49-63.

Costa, Luis (1998b): “La Música Popular (Cap. 8)”, *Galicia-Antropología* (vol. XXV), A Coruña, Hércules; pp. 403-431.

Costa, Luis (1999): *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936* (vol. I, Texto; vol. II, Documentario), Tese de doutoramento, Universidade de Santiago, 1999. Ed. en CD-rom: *Teses lidas na Universidade de Santiago de Compostela durante o ano 1999*. Humanidades (ISBN: 84-8121-750-6).

Díaz Viana, Luis (1993a): “Folklore”, en Aguirre Baztán, Ángel (ed.), *Diccionario temático de antropología*, Barcelona, Boixareu Universitaria; pp. 333-338.

Díaz Viana, Luis (1993b): *Música y culturas*, Madrid, Eudema.

Díaz Viana, Luis (1994): “Sobre las definiciones de folklore: viejos condicionamientos y nuevos enfoques”, *Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía in memoriam Fermín Bouza-Brey, -Santiago, 10-12 de setembro de 1992-*, Santiago, Consello da Cultura Galega; pp. 179-188.

Dorson, Richard M. (1978): “Teorías folclóricas actuales”, en Magrassi, Guillermo E. & Rocca, Manuel María (eds.), *Introducción al folklore*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, S. A.; pp. 91-137 (1ª. ed. inglesa, 1963).

Douglass, Willliam A. & Lyman, Stanford M. (1994): “La etnia: estructura, proceso y compromiso”, en Douglass, William A.; Lyman, Stanford M. & Zulaika, Joseba, *Migración, etnicidad y etno-nacionalismo*, Bilbao, Univ. del País Vasco; pp. 53-78.

Foster, George M. (1978): “¿Qué es la cultura folk?”, en Magrassi, Guillermo E. & Rocca, Manuel María (eds.), *Introducción al folklore*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, S. A.; pp. 65-75 (1ª. ed. inglesa, 1953).

Geertz, Clifford (1996): *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.

Goldstein, Kenneth S. (1978): “Guía para los investigadores de campo en folklore (resumen)”, en Magrassi, Guillermo E. & Rocca, Manuel María (eds.), *Introducción al folklore*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, S. A.; pp. 139-152 (1ª. ed. inglesa, 1964).

González Reboredo, Xosé Manuel (1990): “Elementos de identidade nos historiadores e etnógrafos galegos da primeira metade do século XX”, *Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía «Identidade e Territorio» –10-12 de novembro de 1988–*, Santiago, Consello da Cultura Galega; pp. 215-220.

González Reboredo, Xosé Manuel (1999): “A construción da identidade galega entre o século XIX e o XX, o papel do folklore e da etnografía”, en *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Antropoloxía*, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego; vol. 1, pp. 51-69.

Groba González, Xavier (1998a): “A recompilación da música tradicional en Galicia”, en Villanueva, Carlos (ed.), *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música*, Santiago, Museo do Pobo Galego; vol. 2, pp. 351-402.

Groba González, Xavier (1998b): “El estudio de la música tradicional gallega y el canto de tradición oral”, *Galicia-Antropología* (vol. XXV), A Coruña, Hércules; pp. 328-359.

Groba, Xavier & Costa, Luis (1995): “O concepto de tempo na mentalidade tradicional de Galicia”, *Actas do Congreso ‘Historia a Debate’*, Santiago de Compostela, Univ. de Santiago de Compostela; pp. 165-175.

Harris, Marvin (1990 ): *Antropología cultural*, Madrid, Alianza, (1ª. ed. inglesa, 1983).

Hobsbawm, Eric (1972): "The Social Function of the Past: Some Questions", *Past & Present*, 55; pp. 3-17.

Juliano, Dolores (1986): *Cultura Popular*, en col. 'Cuadernos de Antropología', Barcelona, Anthropos.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1995): "Theorizing Heritage", *Ethnomusicology*, 39, 3; pp. 367-380.

Krader, Barbara (1980): "Ethnomusicology", en Sadie, S. (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Ltd.; vol. 6, pp. 275-282.

Kuhn, Thomas (1975): *La estructura de las revoluciones científicas*, México, FCE.

Magrassi, Guillermo E. & Rocca, Manuel María (1978): "Introducción", en Magrassi, Guillermo E. & Rocca, Manuel María (eds.), *Introducción al folklore*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, S. A.; pp. 9-31.

Martí, Josep (1992): "Hacia una antropología de la música", *Anuario Musical*, 47; pp. 195-225.

Martí, Josep (1996): *El folklorismo*, Barcelona, Ronsel.

Martí, Josep (1997a), "Música y etnicidad: una introducción a la problemática", *TRANS*, 2, <http://www2.uji.es/trans/trans2/marti.html>.

Martí, Josep (1997b): "¿Necesitamos aún el término «etnomusicología»?", *Revista de Musicología*, XX, nº. 2; pp. 887-894.

Martínez Torner, Eduardo & Bal y Gay, Jesús (1973): *Cancionero gallego*, A Coruña, Fund. Barrié de la Maza.

Moreno Alonso, Manuel (1979): *Historiografía romántica española. Introducción al estudio de la historia en el siglo XIX*, Sevilla, Univ. de Sevilla.

Nettl, Bruno (1985): *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, Alianza (1ª. ed. inglesa, 1973).

Nettl, Bruno (1992): “Recent Directions in Ethnomusicology”, en Myers, Helen (ed.), *Ethnomusicology: an Introduction*, London, Macmillan Press Ltd.; pp. 375-399.

Palacios Garoz, Miguel Angel (1984): *Introducción a la música popular castellana y leonesa*, Burgos, Junta de Castilla y León-Ayuntamiento de Segovia.

Pardo Bazán, Emilia (1884): “Discurso leído por la señora doña Emilia Pardo Bazán, presidente de la Junta provisional del ‘Folk-Lore Gallego’ en la sesión celebrada en La Coruña el día 1º. de Febrero de 1884”, *Galicia Diplomática*, T. II, nº. 33 (1884); pp. 240-242. Tamén publicado en col. ‘Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas’, T. IV, Sevilla, Alejandro Guichot y Cía, 1884; pp. 7-13.

Paredes, Américo (1978): “Divergencias en el concepto del folklore y el contexto cultural”, en Magrassi, Guillermo E. & Rocca, Manuel María (eds.), *Introducción al folklore*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, S. A.; pp. 153-173.

Pelinski, Ramón (1997): “Convergencia y unión entre etnomusicología y folclor”, *Revista de Musicología*, XX, nº. 2; pp. 895-901.

Pelinski, Ramón (1998): “¿Qué es etnomusicología?”, en Pelinski, Ramón & Torrent, Vicent (eds.), *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología –Benicassim, mayo, 23-25 de 1997–*, Barcelona, SibE; pp. 35-56.



Pujadas, Joan Josep (1993): *Etnicidad. identidad cultural de los pueblos*, Madrid, EUDEMA.

Redfield, Robert (1978): “La sociedad folk”, en Magrassi, Guillermo E. & Rocca, Manuel María (eds.), *Introducción al folklore*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, S. A.; pp. 37-64 (1ª. ed. inglesa, 1947).

Rodríguez Campos, Xaquín (1994): “Cultura e experiencia humana na antropoloxía romántica de Galicia”, *Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía in memoriam Fermín Bouza-Brey –10-12 de setembro de 1992–*, Santiago, Consello da Cultura Galega; pp. 41-48.

Rossi, Ino & O’Higgins, Edward (1981): *Teorías de la cultura y métodos antropológicos*, Barcelona, Anagrama.

Sampedro y Folgar, Casto (1942): *Cancionero musical de Galicia*, A Coruña, Fund. Barrié de la Maza. Reed. facsímile: 1982.

Schubarth, Dorothé & Santamarina, Antón (1984-1995): *Cancioneiro popular galego*, A Coruña, Fund. Barrié de la Maza, (7 vols.).

Stokes, Martin (1994): “Introduction: Ethnicity, Identity and Music”, en Stokes, Martin (ed.), *Ethnicity, Identity and Music*, Oxford-New York, Berg Publishers; pp. 1-27.

Viqueira, Juan V. (1924): “Nacimiento y evolución de la música”, *Alfar*, I, nº. 30 e 36, e II, nº. 37; pp. 318-319, 184-185 e 237-240, respectivamente.

## ORGANIZACIÓN DE MATERIAIS E CONSELLOS TÉCNICOS

*Julio Fernández Senra*

O traballo de investigación e recollida de materiais no eido da música tradicional está sufrindo un cambio radical nas últimas décadas debido ó desenvolvemento e avance técnico dos medios que agora se utilizan nestes traballos de pescuda.

Pódese dicir que nun principio o único medio empregado eran os coñecementos musicais do investigador, que para facer o traballo de campo ía collendo apuntamentos no seu caderno ou ía gardando as melodías no arquivo da súa memoria para logo transcribilos nas partituras correspondentes.

Coa chegada do magnetófono este panorama cambiou radicalmente, o que permitiu unha popularización destes traballos de campo. A partir dese momento xa non foi necesario ser posuidor duns coñecementos musicais mínimos para facer un axeitado traballo de recolleita. Calquera persoa que tivese interese podía dedicarse a recoller no seu aparello calquera cantiga ou documento sonoro, o que evitaba traballo de transcripción ou memorización *in situ*.

Os aparellos técnicos evolucionaron cun ritmo vertixinoso. Ós diversos tipos de magnetófonos seguiulle o dat, videogradoras, minidisco ou disco compacto, por citar os máis coñecidos.

Todos estes aparellos facilitaron enormemente os labores de recollida e arquivo de calquera documento sonoro, popularizando e posibilitando, como xa se dixo anteriormente, o traballo de campo. Esta “popularización” motivou, ó meu entender, unha proliferación de traballos que non sempre foron acompañados do posterior e axeitado estudio por parte de persoas cualificadas. Hai anos o investigador tiña, por necesidade, uns coñecementos musicais infinitamente superiores a moitos dos actuais investigadores. Este fei-

to propiciaba indirectamente que todos os traballos de estudio, clasificación, arquivo, etc. fosen, obviamente, moito máis sistemáticos, documentados e profundos que a maioría dos que se están a facer na actualidade, que, podemos dicir, son infinitamente superiores en número.

Podemos entón concluír que a chegada da técnica favoreceu e propiciou o traballo de recollida e que aumentou este en gran cantidade, o que indirectamente motivou o descenso da calidade de moitos destes traballos ó estaren feitos por xente con menor preparación. A maior cantidade menor calidade.

A todas as consideracións anteriores hai que engadirllas o feito de que, debido a múltiples causas coñecidas por todos, cada día é máis difícil atopar informantes non “contaminados” ou que teñan un mínimo de fiabilidade, o que sen ningunha dúbida contribúe a complicar enormemente todo tipo de traballo de investigación e recolleita.

Diante da proliferación de traballo de recolleita, diante da escasa formación musical de moita da xente que se dedica a investigar e diante da gran contaminación que amosan moitos dos informantes, coa conseguente mingua de fiabilidade, preséntansenos moitas interrogantes sobre o camiño máis axeitado que cómpre percorrer na procura dun mellor aproveitamento de todos estes traballos de investigación que están a proliferar nas últimas décadas.

Por eso, chegados a esta encrucillada, a dúbida máis forte que me xorde, e coido que lle xorde a moita xente interesada e involucrada neste tema, é ¿cal é a postura máis positiva e axeitada para tirar un meirande rendemento de todo o traballo que se está a desenvolver neste campo? Honradamente penso que é necesario, sempre que sexa posible, un estudio axeitado de todo o material recollido, o que leva implícita unha posterior clasificación e sistematización.

Son partidario ademais da publicación posterior de todo este material estudiado, clasificado e sistematizado, que contribuirá indirectamente á formación e información de todos os interesados e así

mesmo a rachar con certas tendencias de “propiedade exclusiva” do material recollido que prolifera en certos ambientes, facilitando o labor de divulgación e difusión, o que lle dá auténtico sentido e valor a todo este traballo. Porque senón ¿para que todos estes traballos?, ¿para gardar nun caixón?, ¿para compartir con catro amigos?

E para rematar estes comentarios, coido que máis que consellos ou orientacións sobre o material técnico, que hoxe en día se conseguen por mil camiños diferentes, quizais sexan máis positivas unha serie de reflexións sobre a actitude, disposición e espírito con que o investigador debe abordar toda tarefa de recollida e posterior estudio, clasificación e valoración de todo o material.

O enfoque que se debe dar a todo traballo de recollida ten que ser globalizador e integrador, é dicir, debe partir das realidades significativas dos informantes.

Os obxectivos e a mentalidade coa que se aborda todo o traballo de recollida deben ter un carácter aberto e flexible co fin de recoller todo o material dunha forma o máis axeitada posible á realidade do contexto socioeconómico e cultural do medio, tentando captar así mesmo as influencias que sobre este material puideran ter as capacidades, intereses, coñecementos, formación, relacións, etc., dos informantes. Deste xeito cobra un especial interese o traballo do investigador, que terá que contextualizar e pormenorizar as variantes e particularidades específicas de todo o material recollido.

O coñecemento do contorno resulta fundamental para detectar as influencias que os asuntos cotiáns poden ter no folclore recollido, así como a historia do lugar, os espazos e o medio laboral en que se desenvolve a vida cotiá da meirande parte da comunidade onde se fai a recolleita.

Todo investigador deberá valorar positivamente todo tipo de información recollida, por moi estraña ou distante que resulte, para nun posterior estudio en profundidade determinar o valor real do material recollido.

## ORGANIZACIÓN DE MATERIAIS E CONSELLOS TÉCNICOS

*Xavier Groba González*

Bos días

En primeiro lugar quero deixar explícita a miña felicitación ós coordinadores e organizadores deste encontro *O son da memoria, o patrimonio oral e a música popular* e a todos os aquí presentes, por razóns que, sendo evidentes, non quero deixar de mencionar.

Durante os últimos cento corenta anos, e por coñecidas razóns históricas, condicionamentos sociais, culturais e carencias materiais, fracasaron todos os intentos de constitución dun ente concreto, un arquivo sonoro ou fonoteca, que permitise acceder ós datos acumulados sobre a riqueza musical do país.

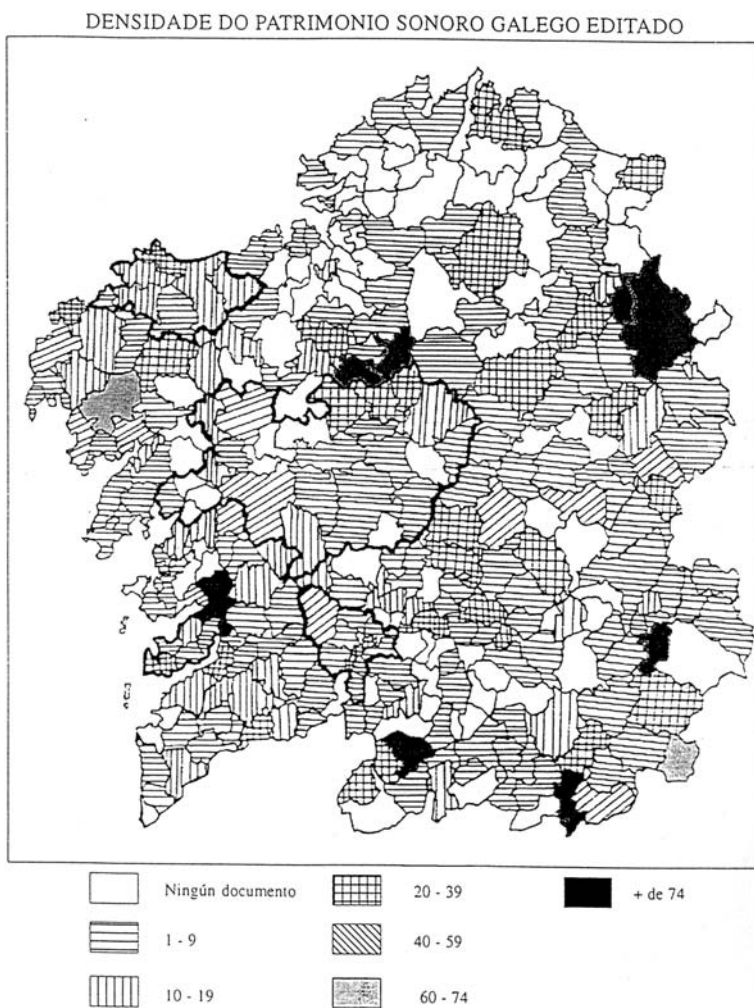
Comparando os primeiros tempos dos estudos folclóricos musicais en Galicia coa situación posterior e mais coa actual, atopamos coincidencias salientables. Daquela, ca. 1860 a 1936, o país non contou cun proxecto común, público, que coordinase a significativa relación de afeccionados ós que lles gustaba a investigación folclórico-musical. Os distintos atrancos con que se atoparon, técnicos, principalmente de transcripción musical, loxística, e os condicionamentos sociais e epistemolóxicos foron superados, en moi distinto grao de fortuna segundo cada un a base de esforzos individuais e de colaboracións particulares. Case nunca recoñecidos, en bastantes casos nin sequera *post mortem*, os seus legados culturais en boa parte perdéronse irremediabilmente. A posibilidade de que moitos dos miles de horas recompiladas nos últimos anos en cintas de audio e vídeo xa se perdesen tamén é real. Ademais, cómpre subliñar outras con-

comitancias entre as dúas épocas: o que se conserva está espallado e maioritariamente inédito, algo editouse, e, sobre todo, existe unha porcentaxe elevada de documentación pero non está dispoñible; atópase en mans anónimas.

Tal e como se evidenciou a finais de 1997, co gallo do Encontro do “feito diferencial galego” dedicado á música, unha conclusión obvia para calquera dos interesados na investigación do patrimonio sonoro galego é que o número, as características e a densidade de pezas musicais de tradición oral editadas en Galicia entre ca. 1860 e 1997 é moi limitada. Escasamente 4000 ítems; estatisticamente, insuficiente respecto dun fenómeno esencialmente dinámico e que en realidade conta cun número moito maior de ítems recollidos, transcritos ou gravados, ítems inéditos. Poucas zonas, por non falar de estilos, xéneros ou diversidade social e cronolóxica insuficientemente representados. Sen embargo, o número de investigacións, a densidade e a variedade das características da música investigada en Galicia foi moito maior: “Galicia está toda negra”, concluíu un dos presentes no mencionado encontro (en referencia ós códigos da fig. 1); é dicir, existe a posibilidade de coñecer documentos sonoros pasados, irrepetibles e, polo tanto, non é posible aceptar unha base de datos tan escasa, parcial e só *a priori* representativa.

Figura 1. Resumo fontes do mapa patrimonio sonoro editado.

1860-1936		1940-1997	
Juan Montes:	123	Daniel González:	220
Perfecto Feijoo:	221	Schubarth e Santamarina:	1.670
Sampedro por Filgueira:	500	Rico Vereá:	93
Fdez. Espinosa:	46	Castro Floxo:	53
Bal y Gay & Torner:	763	Gravacións varias:	288
Total 1860-1936:	1.653	Total 1940-1997:	2.342
<b>Fondo inédito estimado: 3.000</b>		<b>¿ducias de miles?</b>	
<p>Achegan 1.653 temas populares e tradicionais, máis ou menos difundidos por edición impresa, ós que deberemos ir sumando aqueles que proporcione o estudo das coleccións inéditas ou hoxe localizables. Estimados un número de 3.000 ítems. Con todo, boa parte do recompilado por escrito no seu día perdeuse irremediabilmente.</p>			



Mapa da figura 1.

Fonte: Groba, Xavier (1997): "A recompilación da música tradicional en Galicia". *O feito diferencial galego. Música*. Museo do Pobo Galego. A Editorial da Historia. Santiago de Compostela, p. 390.

Congratúlome pois da teima que demostra o Consello da Cultura Galega por intentar desfacer un dos tortos que, na miña opinión, máis mágoa dá hoxe no panorama cultural galego. Ó meu entender, chegamos a esta situación cun atraso inxustificable. Se comparamos o moito que se ten realizado noutros aspectos culturais, a música, moi en particular a de tradición oral, vén sendo a disciplina que recibiu as maiores despreocupacións públicas, descontando, por suposto, o uso e abuso do lúdico e mediático propio da música. E recalco, non por carecer de interesados no seu estudio. Se temos en conta que a solución é hoxe técnica e humanamente posible, o diagnóstico descrito pode ser doado de corrixir. Contamos cunha alta tecnoloxía, con investigadores, intérpretes e musicólogos, mesmo con orzamentos teoricamente aplicados xa a estas preocupacións, en cantidade e recursos nunca antes imaxinables.

\*\*\*

Antes de entrar na materia concreta desta mesa, gustaríame suxerir que o éxito dun proxecto destas características depende, no noso caso concreto, de tres factores fundamentais:

En primeiro lugar, non podemos concibir ningún arquivo separado da investigación e da divulgación dos seus contidos. Tanto por cuestión éticas, administrativas, como metodolóxicas, por exemplo, como veremos para a propia organización dos materiais.

En segundo lugar, do mesmo xeito, depéndese da xenerosidade daqueles investigadores conscientes do valor do que teñen recompilado outrora, e que asemade recoñezan que cómpre xuntalo co realizado por outros colectivos ou individuos, tanto para poder así enriquecernos mutuamente, profundando no coñecemento musical e na súa reinterpretación, como para asegurar fisicamente o legado de quen nolo transmitiu.

En terceiro lugar, nun proxecto minimamente ambicioso, como ten que ser este, habería que contar co recoñecemento explícito do interese público que teñen as investigación de campo xa realizadas. Sendo evidentes as características socioeconómicas actuais, e atendendo tamén as circunstancias de cada un, resultaría pois de xus-



tiza non só recoñecer o mérito das diversas iniciativas persoais e colectivas, senón agradecerlo potenciando os recursos económicos de cada grupo ou colector.

En relación ó primeiro factor, e máis que nada por non desviármonos moito do tema, mellor será non entrar a describir o estado da investigación, da educación ou da divulgación musical en Galicia. Só por mencionar un caso, calquera interesado nos estudos musicolóxicos debe aínda marchar fóra de Galicia, e iso a pesar dos rumores dos últimos anos a falar de tal facultade, conservatorio, escola ou instituto en proxecto.

Respecto do segundo, observo optimista como a idea de propiedade exclusivista (de x persoa, coro, banda ou grupo etnográfico, ocultando información ou ben non deixándoa consultar a outros investigadores) vai dando paso á mentalidade que é consciente de que esa actitude só leva ó empobrecemento e, co tempo, ó esquecemento, por deterioración ou “perda”, dos arquivos.

En relación co último punto, sendo a Consellería de Cultura da Xunta de Galicia a parte administrativa competente, coído que serán necesarios moitos esforzos, ou tempo, para conseguir tanto orzamentos dignos como aqueles mecanismos efectivos que permitan non dudar de clientelismos e outros “malos rollos” e que eviten favores, personalismos, discriminacións... que, en definitiva, impidan xestionar os recursos dispoñibles, coordinar os distintos proxectos de investigación existentes, ou potenciar futuras investigacións xa que, o dinámico e rico do patrimonio musical do país, sen dúbida, vai a máis.

\*\*\*

Centrándonos no tema concreto desta mesa redonda, e como xa quedou claro hoxe, aínda andamos lonxe de poder achegar receitas máxicas que permitan organizar os materiais de tradición oral de xeito coherente á diversidade e dinamismo do feito musical.

O sistema musical galego só o coñecemos nunha parte moi fragmentada e difusa. Témoloo exemplificado nun diagrama concéntrico que aforra bastantes explicacións (fig. 2). Tendo en conta o estado das investigacións, recalco o relativo e hipotético que resulta, sobre

todo, a evolución histórica das porcentaxes de relevancia social indicadas. Así a todo, o diagrama permite imaxinar a variedade interna de cada un dos subsistemas e as súas interrelacións, facendo ó meu ver evidente que, dados os escasos datos dispoñibles, as dificultades de establecer formas, estilos ou xéneros concretos, a organización do sistema será, en todo caso, unha sa entelequia, pero non debería adoptarse antes da análise das fontes documentais realmente dispoñibles. Descoñecendo as fontes malamente se poden organizar estas.

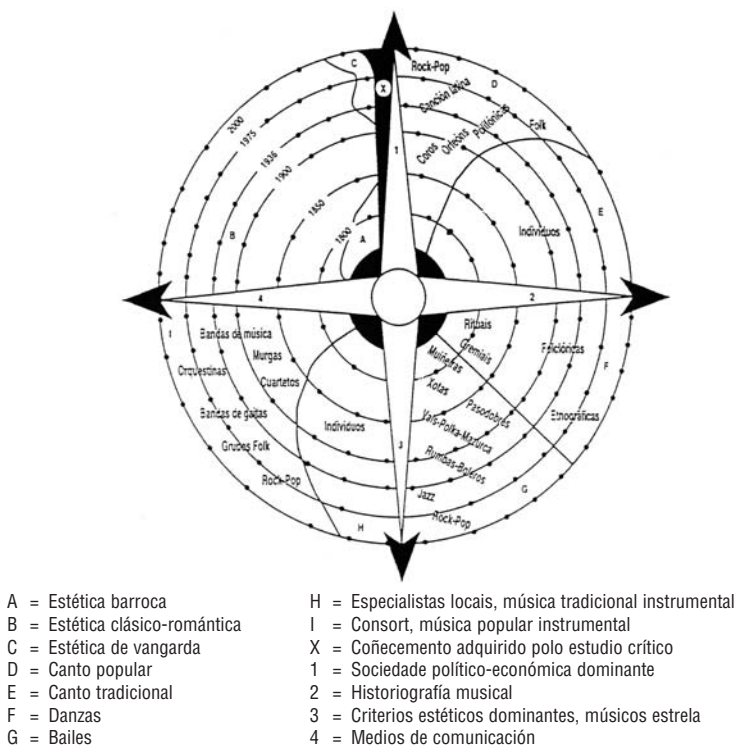


Fig. 2. Sistema Musical Galego. Diagrama concéntrico que amosa as porcentaxes relativas de relevancia social das manifestacións musicais na cultura galega. Cada un dos cuadrantes e subsistemas ofrece interrelacións cos outros. O punteado representa graficamente cada música ou agrupación musical concreta.

Fonte: Groba, Xavier (1995): “O estudio da música tradicional galega e o canto de tradición oral”. *Galicia. Antropoloxía*. Vol. XXV. Hércules de Ediciones, A Coruña, p. 340.

Podemos abordar o problema analizando, precisamente, as diversas fontes documentais gravadas coas que se podería contar:

- \* Gravacións cinematográficas e radiotelevisivas.
- \* Gravacións discográficas, fundamentalmente de carácter comercial –dende o primeiro fito (*Aires da Terra*) ás últimas novidades (felizmente variadas).
- \* Gravacións froito dunha afección etnográfica ou/e musical. Dende as realizadas polo etnomusicólogo norteamericano Alan Lomax (1953), ás numerosas realizadas na década dos 80 e 90, e que teñen o seu fito, por excepcional, no cancionero de D. Schubarth e A. Santamarina.

\* Investigacións que cómpre realizar a partir de agora. Este grupo, evidentemente, dada a inmaterialidade e o dinamismo intrínsecos ó fenómeno musical, nunca se poderá retrotraer no tempo. A menos que consideremos a tolemia de realizar unha fonoteca sen fontes históricas –cousa ilóxica, máis existindo estas–, temos que contar, primeiramente, coas fontes anteriormente expostas. Isto non contradí a necesidade de potenciar tamén traballos de campo futuros xa que o proceso musical continúa.

Respecto do primeiro bloque de fontes, prefiro remitirme á ceifa da Escola de Imaxe e Son da Coruña e ás daqueles investigadores que, teño entendido, están a traballar dende hai xa algúns anos no tema. En canto ós arquivos dos distintos *mass media*, públicos sobre todo, descoñezo a súa realidade. Na mesma liña descoñezo a existencia de acordos entre o Estado e as editoras discográficas e audiovisuais que faciliten a dispoñibilidade pública de alomenos unha copia de todos os traballos sonoros relacionados coa cultura musical galega. A efectividade do Depósito Legal e da propiedade intelectual –©– no caso que nos ocupa resulta, como o acceso ós arquivos mediáticos, claramente insuficiente.

O terceiro bloque de fontes documentais considerámolo de prioritario interese para o arquivo sonoro galego. Basicamente, por estas razóns:

a. A diferenza dos outros arquivos, estes foron realizados en soportes de gravación de baixa calidade (os medios dos afectados rara vez son profesionais), polo que urxe a dixitalización do que se poida antes de que a información que conteñen cintas magnéticas e de vídeo se perda.

b. Estas coleccións sonoras contan con maior e mellor calidade documental cás anteriores; responden a unha liña de investigación dada e a unha dedicación de miles de quilómetros prospectados, a millóns de horas e a incalculables esforzos. A plausible variedade de formulacións, intencións, métodos e resultados de cada unha destas coleccións é, a priori, enriquecedora, aínda que, seguramente por carecer en gran parte de casos dunha planificación sistemática, ofrecerán non poucas diverxencias entre elas.

Aínda que non temos receitas máxicas, apuntemos unha solución de trámite.

Nun primeiro momento, deberíamos empregar un método de organización non demasiado complexo que respondese a un paso inicial de “clasificación das fontes” (fig. 3). Ó meu entender, os materiais proporcionados por cada unha das coleccións sonoras, nun principio non se deberían mesturar. Teñen, como os cancioneros, valor en si mesmos. Ademais, deste xeito respectaríase a información e o espírito do recompilado por cada un. Cada colección manterá, así, a súa coherencia interna.

En segundo lugar, os datos de localización de cada ítem (informante, localidade, ano de recollida) e as circunstancias antropolóxicas e sociais indicadas poderán ser analizadas respecto da planificación, criterios e demais circunstancias historiográficas. Con todo, o primeiro aspecto (a localización espacial e cronolóxica de cada ítem) por ser común na maioría das coleccións (mesmo as discográficas, cinematográficas ou radiotelevisivas) permitiría cotexar diacrónica e sincronicamente os datos por intérpretes, parroquias, concellos ou comarcas, e ó mesmo tempo servir de base comparativa con outros criterios máis específicos.

Estes criterios, ademais dos históricos, literarios e antropolóxicos, han ser necesariamente musicais. O método de organización dos distintos temas musicais requirirá, pois, das correspondentes análises e transcrisións musicais de cada peza, mesmo de cada variante melódica. Neste punto remítome á bibliografía citada aquí nos relatorios de Dorothe Schubart e Luis Costa.

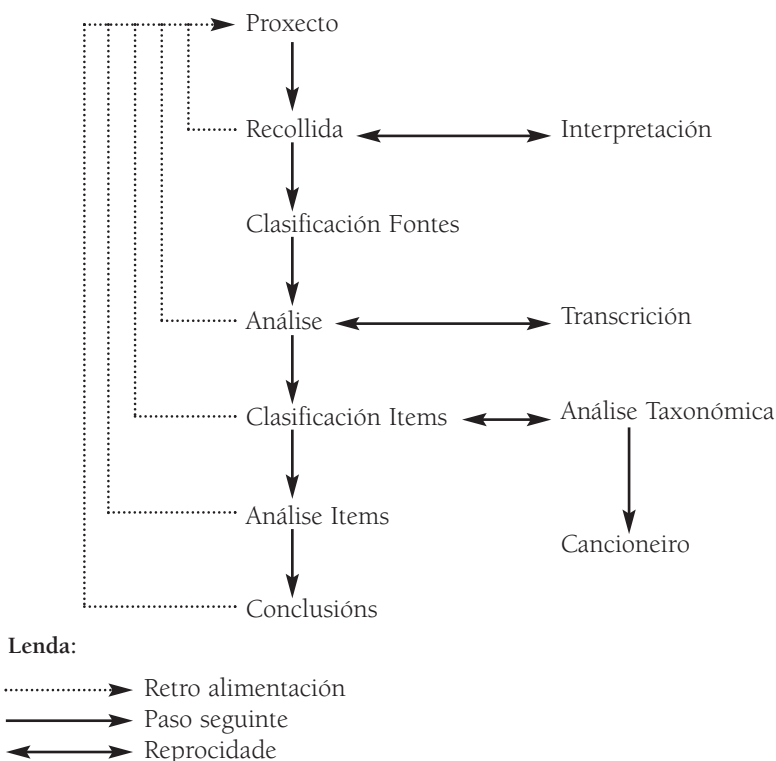


Fig. 3. A clasificación nun proxecto de investigación etnomusical.

Fonte: Groba, Xavier (1993): "Guía para a clasificación da música popular galega". *Primeiras Xornadas de Etnomusicoloxía*. Conservatorio Superior de Música de Santiago de Compostela. Ed. Real Sociedad Económica de Amigos del País, Santiago de Compostela, p. 11.

Fig. 4. Organización (provisional) dos cantares galegos do arquivo «Casto Sampedro» MP

I. CANTARES DE OFICIOS E DE LABOR:

- De oficios: Pregóns  
 De carboeiros  
 De canteiros  
 De conductores de tiro: Arrieiros  
 De conductores de bois: “Boyeros”  
 Da seca [mariscadores]
- De labor: De darlles de beber ós bois  
 Aradas  
 Seituras  
 Espadeladas  
 De mazar o liño  
 De berce ou arrolos

II. CANTARES RITUAIS:

- Anuais: Ciclo do Nadal: Aninovos  
 Xaneiras  
 Aguinaldos  
 Reis  
 Nadais Varios
- Cantos de Entroido  
 Cantar do «Alumea o pan»  
 Maios e Santa Cruz  
 Cantos de Semana Santa
- Cantares litúrxicos: Misa  
 Novenas  
 Ladaíñás  
 etc.

III. CANTARES NARRATIVOS E DIALOGADOS:

- Narrativos: Romances históricos  
 Romances relixiosos  
 Romances de cego  
 Cantares de cego
- Dialogados: Cego e guía, dous cegos, de cego  
 con monifates  
 Enchoiada e regueifa

IV. CANTARES BAILABLES:

- Cantos de pandeiro: [Muiñeiras vellas]  
 [Xotas]
- Muiñeiras con letra: [Muiñeiras novas]  
 Chouteira  
 Danza [con letra]

V. CANTARES VARIOS: Alalás, cantilenas, outras...

Como contribución orixinal para estas xornadas, quero adiantar aquí o modelo de clasificación (aínda non definitivo) que estou empregando no estudio do canto galego de tradición oral recompilado entre 1884 e 1924 arredor de Casto Sampedro e Folgar (fig. 4).

Este sistema de clasificación sintetiza os xéneros establecidos no seu día por Casto Sampedro coa visión taxonómica que temos hoxe do cancionero galego. Cómpre advertir, tamén, que esta organización dos materiais documentais adquire coherencia se a relacionamos coas variables sonoras. Ó respecto, o uso de distintos índices melódicos (por *incipits*, ritmos, formas, xéneros, cadencias melódicas e escalas) facilita a constante retroalimentación necesaria no proceso de estudio e edición crítica.

Moitas gracias.

## OS MATERIAIS DO PROGRAMA ARQUIVO SONORO DE GALICIA

*Afonso Vázquez-Monxardín Fernández*  
Arquivo Sonoro de Galicia

Como todos os que me antecederon no uso da palabra hoxe á mañá e hoxe á tarde, eu son profesor de ensino medio, dou clases nun instituto en Ourense e colaboro co Consello da Cultura Galega nun proxecto que se chama Arquivo Sonoro de Galicia, que, como me fartei de repetir aquí e saben ben, non é un arquivo sonoro formado e concluído senón que é, sobre todo, unha idea para promover un proxecto de confluencia, necesario polas razóns que todos escoitamos hoxe á mañá, da cantidade e calidade dos materiais que hai dispersos e pola falla de centralización e tratamento profesionalizado neste campo.

Paseilles unha recompilación de ligazóns (*links*) para que vostedes poidan ver, non tanto hoxe, que aquí entraremos só nun par de sitios, senón para que poidan consultar de vagar na casa e ver como está organizado o asunto da custodia dos materiais sonoros por aí fóra. (Ver anexo).

¿Por que? Porque como dicía Xavier Groba, o feito de chegarmos de últimos, o feito de que case todo estea por facer no que atinxe á organización da documentación sonora en Galicia, parece que pode ter algunha vantaxe como é a de non cometer algúns erros de indefinición que se cometeron noutros sitios ou chegarmos nun momento en que existe a posibilidade de acceder a uns medios técnicos, á hora das gravacións e dixitalizacións, de último nivel. A propósito de dixitalizacións quero lembrar unha cousa aquí que o amigo Carlos Díaz me viña repetindo dende onte despois da cea a altas horas. Moito se falou de dixitalización, CDs e minidiscos todo como un igual. E ollo co minidisco, pois é un sistema de gravación para recoller materiais, pero non parece un sistema de conservación porque como material magnético é per-



meable a influencias exteriores; se se lle pasa un imán por riba desaparece o material gravado. Pero isto, o dos soportes definitivos, é tema doutro momento.

Para empezar, fagamos unha pequena reflexión do marco onde xorde o noso proxecto. Galicia é un país con amplo mantemento da tradición e da oralidade sen existencia administrativa na historia. Está claro que vivimos nunha terra onde a introducción das formas de vida do século XX, da sociedade contemporánea, deuse con moito atraso. Todos coñecemos o tema da redención foral andado o século XX ou mesmo a pervivencia dos fiadeiros ou doutras formas de actividade socioeconómica perdidas noutros lugares hai moito tempo. O feito de que miña avoa me conte a min de cando ela ía a un fiadeiro de pequena, seguramente non é contrastable en moitos outros puntos de Europa. Esta é unha sociedade, na mudanza das formas de vida tradicionais, de acusada tendencia retardadora, como todos sabemos. Tamén a falla de existencia dunha Galicia administrativa foi decisiva, pois, como saben, tamén a propia existencia de Galicia como vontade de ser colectivo era algo cinguido á idea dos galegos conscientes. Existían galegos, pero non existía Galicia, a relación que había entre Ourense e Pontevedra administrativamente era a mesma que había entre Ourense e Soria. Daquela, se non existía unha administración que mal ou ben tivese en conta as manifestacións da cultura do país, é fácil deducir que todo o que teña que ver coa plasmación, conservación, etc. desa identidade estaba en mans das persoas ou de colectivos sensibles, en mans do que se chamarían iniciativas individuais no mundo da normalización lingüística, fronte ás intervencións planificadas, que serían cuestións dos estados. Isto quere dicir que todo o que hai recollido ata hoxe, fose no seu momento a nivel textual ou de partituras musicais ou despois de gravacións, está, dun xeito ou doutro, en mans de “amadores”. A min gústame moito máis a palabra *amador* cá palabra “afeccionado” porque a palabra “afeccionado” parece que ten un ton pexorativo e a palabra *amador*, que utilizan os portugueses para isto, fai referencia a aqueles que

declaran –ou declaramos– o noso amor por determinadas formas de cultura. E cando digo “amador” e non “afeccionado” quero incluír neste grupo a Florentino López Cuevillas, que non esquezamos que era farmacéutico, ou a Laureano Prieto, que hoxe á mañá se nomeou aquí; un mestre, coma tantas das persoas que están traballando nestas cuestións; ou o propio Risco, que tampouco era un antropólogo profesional, ou a tantas outras persoas que poderíamos lembrar. As “Papeletas” que aparecen publicadas na revista *Nós* foron feitas por amadores. Igual que facía Groba á mañá dende o punto de vista da nosa musicoloxía máis profesionalizada ou máis científica, eu non só admiro a estas persoas, senón que creo que non se pode facer nada sen reconecer con absoluta sinceridade o seu esforzo e traballo.

E xunto con estas iniciativas que traballaban no plano da investigación moitas veces autodidacta da cultura popular e tradicional de Galicia, apareceron tamén outras iniciativas individuais no plano da recompilación de materiais cultos. En Galicia non existía unha radio ou un arquivo da palabra como o que permitiu a conservación das voces dos intelectuais españois dos anos vinte e trinta (Valle-Inclán, entre outros), como o promovido desde a Residencia de Estudiantes de Madrid, senón que aquí foron gravacións, moitísimo máis tardías, de determinadas institucións públicas, privadas e de determinadas persoas que conservaron estes materiais. Quero lembrar, por exemplo, ó Círculo das Artes de Lugo, que grava todo desde os anos sesenta, onde hai conferencias interesantísimas, culturais e mesmo políticas; material, algún moi delicado, que convén tratar con moito xeito e con moito tacto. O material de arquivo, as cintas gravadas nel, son un pouco perigosas, entón hai que tratar todos estes fondos documentais como o que son, documentación de investigación e estudio e non como asunto para esculcar noticias para reproducir nos medios. O Círculo das Artes de Lugo, Caixa Galicia de Ferrol, que ten máis de 1.200 gravacións de conferencias desde os anos 70, ou a Agrupación Cultural O Facho, ou mesmo moitas persoas individuais. Aquí pre-

sente, Gustavo Santiago Valencia tiña cousas tan maravillosas como Álvaro Cunqueiro dicindo aquilo das mil primaveras máis para a lingua galega... ou lembro a un señor de Ourense, un médico, Carlos Bouzo, que gravara no Hostal dos Reis Católicos os primeiros berros de “Viva Galicia Ceibe” no ano 1968, nunha homenaxe a Otero Pedrayo.

Pero acontece que este tipo de materiais chamémoslle “cultos” e os materiais que corresponderían ás gravacións de tipo popular están suxeitos a vontades moi diversas dos seus posuidores. Porque en xeral a persoas como don Gustavo Santiago Valencia ou Carlos Bouzo ou a outros moitos que gravaron aqueles actos, cando lles solicitan a súa colaboración para a formación dun arquivo sempre se amosan dispostos a deixar facer copias, pois é unha forma de recoñecer que o que eles fixeron tiña un valor. Sempre recordarei o día que lle entreguei a Bouzo unhas edicións das gravacións do Hostal como me chorou o home dicindo: “Isto que ben que está aquí, para todos”. ¿Por que? Porque a Galicia que existía, existía na conciencia, non noutro sitio fóra da conciencia sensible. Na conciencia das persoas que andaban a organizar ese tipo de actos culturais e na conciencia da xente que traballaba na base. A colaboración nun proxecto como o que aquí tratamos de describir é indubidablemente máis difícil para as persoas que teñen materiais de procedencia popular, por moitos motivos. Entre eles sobrancearían dous: a vinculación directa a grupos musicais que combinan o traballo de investigación de campo e a reelaboración e montaxe de espectáculos con pezas tradicionais –e o comprensible desexo de ter “materiais de traballo” en exclusiva– e a cantidade de diñeiro e esforzo persoal investido na constitución das súas coleccións. Sen recoñecer estes extremos e tratar de harmonizalos co tamén lexítimo interese social na conservación pública das gravacións é imposible avanzar no tema.

Na recompilación dos materiais populares, como é ben sabido e aquí á mañá se citou, fixéronse algunhas cousas, poucas, nos anos 50. Á mañá citouse a Lomax, ese estadounidense que empe-

zara nos EE.UU. cun traballo marabilloso na década dos 30, recompilando as historias dos escravos, dos ex-escravos, das persoas que liberaran cando tiñan corenta anos e que de maiores, cando tiñan 70 anos, contaban, nunha magoante primeira persoa, como era a vida da escravitude cando eles aínda a padecían. A Biblioteca do Congreso dos EE.UU. ten un fondo de historia oral impresionante con esta e con outras moitas pescudas. Pois ben, este señor, preocupado polo folclore non só no sur dos EE.UU., de Alabama –onde empezou–, senón por todas estas historias, percorreu practicamente o mundo facendo gravacións e aquí, en Galicia, recalou nese ano de 1952. Esas gravacións e algunhas outras –hoxe comentaba Luís Costa que están en institucións dependentes do Consello Superior de Investigacións Científicas– dos anos 40, ou outras das que se fala moitas veces, da Sección Femenina, por exemplo, estamos tratando tamén de que volvan para aquí.

O certo é que as gravacións anteriores á época das casetes son escasas. Cando se inventan as casetes, case a principios dos anos 70 –é do ano 1967 a patente–, é cando se produce esa universalización das gravacións masivas por todo o mundo. Nese momento, tanto Mini como Mero, como despois Dorotea e Antón e outra moitísima xente, empezaron a facer ese traballo sistemático en Galicia. Respecto da lingua tamén se empezou a facer este traballo sistemático nos anos 60, como nos comentou onte Francisco Fernández Rei, ó falarnos dos arquivos do ILG, pero os traballos de historia oral e de antropoloxía foron bastante máis recentes. Xa non sempre en mans desas iniciativas individuais senón convertidas, como é o caso do ILG ou de HISTORGA, en algo máis planificado, pero sen tocaren, aínda, o que eran as instancias de poder; dun poder galego que servise para xestionar e realizar un traballo sistemático con vistas á súa investigación, documentación e conservación para a historia.

Poño na segunda liña, dentro destas ideas clave de reflexión, que o patrimonio sonoro, por novo, non ten un tratamento específico e que existe esa necesidade de impulsar activamente unha

fonoteca de conservación como proxecto colectivo de colaboración, de compromiso coas institucións. É certo que as institucións tradicionais, como todos sabemos, son os museos, onde se gardan os obxectos do pasado dunha cultura; as bibliotecas, onde se gardan os libros; e os arquivos tradicionais, onde se garda a documentación escrita. Quero incidir nisto dos arquivos tradicionais onde se garda a documentación escrita porque a profesora Pilar Caglio e Xurxo dicían que ese certo “non saber ben que facer co son” dos arquivos tradicionais é clarísimo. A revista *ANABAD* da Asociación Nacional de Bibliotecarios, Arquiteiros e Documentalistas, que leva unha existencia ininterrompida dende os anos 40, en toda a súa historia non dedicou máis ca dous ou tres pequenos artigos a cuestións de arquivo destas novas categorías de documentación. Todos temos moi claro se atopamos un achado do paleolítico onde ten que ir, ou se encontramos un foro ou un pergamiño, pero para estas novas categorías tanto de son como de audiovisual existe unha clara indefinición. ¿Como se resolveu isto noutros países? Pois en cada un en función da dinámica específica que se fose creando. ¿Por que? Porque nalgúns están máis próximos ó mundo das institucións bibliotecarias tradicionais, como é o caso de Francia ou Inglaterra, onde se crearon mediatecas e onde hai unha parte de fonoteca, de fototeca, de videoteca, o que sexa, dedicado a novos medios. Pero non hai unha tradición escolástica, clara, firme, sobre como tratar este tipo de materiais; ademais non o hai tampouco na recollida nin nos métodos. Hai institucións en España, como é o arquivo de Radio Nacional de España, no que traballan máis de setenta persoas en Madrid, que é un arquivo que xestiona a propia institución. Fronte a isto hai moitos exemplos europeos nos que a radio, despois dun ciclo pequeno de conservación da documentación que está “viva”, pasa a este tipo de fonotecas, é o caso de Inglaterra ou Francia, repito, como arquetípicos. Daquela temos determinadas fonotecas como as amentadas do National Sound Archive de Londres e a de Francia, onde non só recollen o tema de depósito legal senón que teñen outras moitísimas actividades. Eu lembro que

cando estiven o ano pasado na Fonoteca Nacional en Madrid contábanme que alí o único que facían era recibir o depósito legal. E cando lles preguntaba se sabían o material que tiñan en Radio Nacional contestaban negativamente, e que só se dedicaban a recibir o depósito legal. Isto daba para circunstancias tan curiosas e simpáticas como a de teren ás veces o traballo bloqueado pola inxente cantidade de material recibido, unha parte importante vídeos porno, porque este tipo de cine seica cumpre escrupulosamente a lei de depósito para que non lles poidan ir encima. Ou sexa, non hai un criterio uniforme. Hai algún caso de integración entre coleccións do depósito legal e doutro tipo de coleccións, como historia oral, distintos tipos de música, sons da natureza, que a min me atraen máis.

Ademais creo que nesta falla de tratamento e valoración deste patrimonio sonoro e oral está unha certa infravaloración da historia recente, un fenómeno de mitificación dos restos físicos dun pasado máis remoto. Onte, cando viñamos á noite da cea, vimos alí cinco coches todoterreo do Servizo de Arqueoloxía da Universidade de Santiago, algo que me parece moi ben; pero se dende o mundo do que sería o non material, o desexo de conservación dos restos non físicos do pasado, se pedise algo semellante, estaríamos tolos. Como eu ben aprendín dalgún profesor meu de Arqueoloxía, se un castro esperou dous mil anos, espera dous mil cincuenta; pero os vellos que saben as lendas, eses si que non poden agardar. Eu reclamo a necesidade de estudio preeminente daquela cultura inmaterial fronte á material, pois esta ten unha dinámica de conservación inercial maior. Isto que apunto entra dentro dunha falla de estratexia global de conservación.

¿Por que digo que debe ser un proxecto colectivo de cooperación co compromiso das institucións? Por algo moi claro. A Galicia que existe hoxe non é a de hai trinta anos. Hoxe existen unhas institucións, unhas institucións públicas, que son as que teñen o poder legal para desenvolver as leis do patrimonio histórico documental. E esas institucións deben ser sensibles e recep-

tivas ás iniciativas que se tomen dende fóra, desde a sociedade civil. Elas, as institucións, ou mellor eles, os que as xestionan, teñen a capacidade legal, pero o que é o fondo documental está nas mans desas iniciativas cidadás, deses amadores da historia e da cultura inmaterial que seríamos un pouco os que estaríamos por aquí. A forma de acadar este compromiso é algo que hai que articular positivamente. Eu hoxe na mesa da mañá notei unha receptividade especialmente boa entre os etnomusicólogos que traballaban aquí, como Luís Costa e Xavier Groba, como vistes, e creo que en xeral en todo o mundo. Onte mesmo Mini falaba de dar os pequenos pasos, non grandes pasos que poderían asustar e pensei que, se cadra, iamos todos nesta liña. ¿Por que? Porque se se unen os froitos daqueles esforzos feitos no pasado, eu creo que é máis posible, a partir de aí, tratar de conseguir determinadas cuestións por parte das autoridades, isto é, o tratamento dunha forma seria e sistemática destes asuntos e a creación dunha fonoteca de conservación.

E falo dunha fonoteca de conservación e non doutra cousa porque eu creo que é imprescindible unha entidade administrativa específica para isto, que é algo que garante a conservación futura. Non podemos esquecer que se non hai unha institución específica, o resto depende da vontade das persoas que mellor ou peor xestionen unha institución en cada momento. Eu podo estar nun museo histórico e ter un gran cariño e un gran coidado con estas cousas que se me achegan, pero se eu mañá non estou neste museo, ó mellor interprétanse doutro xeito os fins museísticos e ese material deixa de interesarse. Se existe unha fonoteca, un arquivo sonoro, parece que aí non hai dúbida sobre cal debe ser o obxecto das súas preocupacións. Insisto tamén ás veces no tema da fonoteca porque cando se asocia á imaxe e se fala de centros de audiovisual hai que ter moito coidado porque aí o audio é sempre o parente pobre e o que leva todo, ó que se lle dedican os esforzos principais, é ó visual. Restaurar unha película custa trinta millóns de pesetas, ou unha cantidade semellante, e restaurar o son é moi-

to máis barato e moito máis doado de manexar, sen embargo, o que se publicita máis son os grandes filmes. Isto explica, sen dúbida, que as filmotecas nacionais existan en todos os países, máis organizadas que as fonotecas, ou que en Galicia o Centro Galego de Artes da Imaxe teña unha existencia administrativa se non especialmente boiante si real, cunhas instalacións, orzamentos, funcionarios, etc. traballando; en cambio, no tratamento do son, desde un punto de vista administrativo, non hai nada. Creo que é lóxico que existan este tipo de institucións, fonotecas e filmotecas, e se cadra vinculadas ás bibliotecas nacionais, pero cunha certa entidade administrativa independente. ¿Por que? Porque senón corremos o risco de que aconteza o da Fonoteca Nacional en Madrid, que se reciba o depósito legal e non se faga nada máis alén diso.

Afondando neste tema do depósito legal, podíamos ver que é o que está pasando hoxe en día en Galicia. Vostedes saben que cando un edita un libro, disco, vídeo, casete, etc. ten que entregar unha serie de exemplares. Para empezar gustárame comentar unha cuestión: a maioría do que se edita en Galicia non leva depósito legal de aquí porque moitas veces as casas editoras –sobre todo de discos e vídeos– están en Barcelona ou Madrid. Nós, no caso das propias cintas do Arquivo Sonoro, as dúas primeiras, por un erro administrativo de quen fixo as carátulas, levan un depósito legal de Barcelona. Isto significa que, cando se editan, van ó depósito legal de Barcelona. Do que se edita agora aquí, os libros están indo á Biblioteca da Universidade, que non ten un status de Biblioteca Nacional legalmente recoñecido, aínda que si case consuetudinariamente aceptado; sen embargo os materiais de audio ou de vídeo están indo a outro lugar, ó Centro Superior Bibliográfico de Galicia, onde están aí almacenados porque non se sabe ben que facer con eles neste momento, e estaría ben que confluísen cos nosos fondos, mesmo en depósito provisional.

A existencia dunha fonoteca sempre garante un traballo e é unha continuidade moito máis alá desas vontades persoais, como dicía antes, porque a maioría dos arquivos sonoros nacen da con-



fluencia de tres grandes fontes de documentación. Por unha parte, o depósito legal, que xa o comentamos, pero que nalgúns sitios como en Francia tamén inclúe as producións feitas na radio e na televisión, o que fai que alí haxa un ingreso de corenta mil horas ó ano, o que é unha cantidade enorme, pero ben, sempre o depósito legal. Por outra banda temos as coleccións de particulares, que están na raíz do Arquivo da Palabra en París, ou que están na raíz doutras coleccións como a da Biblioteca do Congreso dos EE.UU. ou de moitísimas outras. Ou temos tamén esas coleccións de voces e de entrevistas de persoeiros e de gravacións de teatro –os teatros de Londres dende os anos 60 gravan todo– e vai todo a ese arquivo centralizado que é o National Sound Archive, para que se unha persoa quere volver escoitar iso, alí o ten. Por último estarían os materiais das radios, que moitas veces dificultan mesmo a xestión das institucións ó non dedicaren uns esforzos especiais, cunhas seccións de arquivo moi dotadas e organizadas.

Entón, depósito legal, coleccións particulares ou de distintos grupos ou institucións públicas e privadas e radio. Estes tres son os provedores naturais dos arquivos sonoros. No noso proxecto nestes momentos a organización que temos é moi escasa, como saben vostedes, ó funcionar como un programa do Consello da Cultura Galega, que é un ente consultivo e promotor de iniciativas perante a administración. O Consello da Cultura está dividido en distintas seccións que organizan o traballo e hai comisións técnicas que se dedican a desenvolver cada un destes proxectos. Nós, organicamente dependemos da Sección de Música e Artes Escénicas dende non hai moito tempo, e temos unha Comisión Técnica formada por catro ou cinco persoas, que está en reorganización; unha das finalidades deste congreso é tamén conseguir integrar a xente para traballar nesta comisión. O noso programa está baseado no traballo de bolseiros e na posibilidade de establecer algúns tipos de traballos contratados. Hai determinadas cuestións, de transcripción por exemplo, que nestes momentos estamos contratando fóra. O Consello da Cultura Galega non pode pola súa conta montar a fonoteca de conservación

de Galicia, un centro onde haxa salas de audición, salas de conservación, porque para iso non hai só que montar un edificio, senón dotalo de medios técnicos, persoal, capacidade de xestión e apoio administrativo e legal. Sen embargo temos certo ascendente sobre a Consellería de Cultura, sobre a Xunta de Galicia en xeral, ó ser o Consello un organismo independente da administración, pero non indiferente ás cousas que pasan no seo da sociedade. A elevación de proxectos concretos, como foi a constitución da Escola de Teatro, á Xunta ou algunha outra cousa pode ter unha acollida mellor ou peor en función de como se presente. Por iso eu quería que a medio prazo, desde a reflexión iniciada hoxe, se puidese elaborar un plan para presentarlle á administración e que esta o puidese asumir. Os medios técnicos que hoxe temos non son excesivos, pero si suficientes para desenvolver o noso programa, que non trata de facer moitos traballos senón de facer algúns como elemento para chamar a atención sobre o material que hai e sobre o que se pode facer. Hoxe déronlles a vostedes unha cinta de Otero Pedrayo falando da paisaxe do ano 1947, e iso significa que é posible recuperar ese tipo de materiais, estudialo e facer esa clase de edicións. Hai unha certa memoria inconexa, esvaída en mans de persoas, pero se cadra todo iso pode chegar a confluír. Nós hoxe temos uns poucos medios técnicos: pratos, mesas, algún magnetófono revox, algún dat, minidiscos, ordenadores, etc. Non somos a fonoteca de conservación, está claro, pero si un proxecto que ten certos medios e que está dotado para ese traballo específico, que é o de chegar a facer esa gran proposta de montar algo.

Porque habería varias alternativas e xeitos de enfrontarse ó tema. Podíanse facer grandes proxectos de papel. E dos papeis, como lle dicía á mañá a Luís, é do que está feito o lume do inferno. Outra alternativa máis ambiciosa é a alternativa que levou adiante no seu momento o Museo do Pobo Galego: traballar e constituírse pouco a pouco nun punto de referencia, e despois cando a administración quere recoñecer un museo antropolóxico ten que recoñecer a existencia do Museo do Pobo Galego como museo

antropológico nacional de Galicia. Se cadra a nosa alternativa, e eso que é excesivamente pretencioso só amentar o Museo do Pobo Galego, tería que ir un pouco nesa liña. Queremos traballar e queremos que se faga algo dende o traballo. Dende o traballo operativo, dende cumprir as mínimas funcións de investigación, conservación e difusión inherentes a todo tipo de arquivo ou de recompilación de fondos que estamos facendo e seguiremos facendo, sen que isto nos impida seguir estando non só abertos senón absolutamente permeables a todo tipo de accións que supoñan avances cara á esa concreción desa fonoteca nacional. Porque sabemos, obviamente, que a Galicia en vertebración de hoxe non é a dos anos iniciais do Museo do Pobo Galego, sabemos que existe xa unha Radio e unha Televisión de Galicia, sabemos que Galicia recibe o depósito legal, e que hai moitísima xente preparada, sensible e traballando, mesmo profesionalmente, nestes temas.

Agora imos facer un pequeno repaso pola lista de ligazóns que lles pasamos nas fotocopias como guía ó percorrido que vos tedes poden facer máis pausadamente sobre a realidade da xestión da documentación sonora noutros países. Podiamos empezar por unha serie de organizacións internacionais de arquivos sonoros: a primeira sería a Asociación Internacional de Arquivos Sonoros e Audiovisuais, que representa a oficialidade dos grandes centros. Nesta non só están incluídos os citados da Biblioteca do Congreso dos EE.UU. ou de Francia, Inglaterra –o National Sound Archive–, senón que de España está a Biblioteca da Generalitat. Na páxina aparecen mesmo as regras de catalogación da documentación sonora que xestionan. Hai outras asociacións internacionais do son gravado, que son a maioría asociacións de coleccións de voces dos EE.UU. ou de bibliotecas de música e de centros de documentación. Tamén podemos visitar a rede de arquivos clásicos de Europa e España. No noso caso podía ter a virtualidade para vermos os escasos fondos de tipo sonoro que ten cada un dos arquivos históricos, polo que teño eu mirado; o arquivo histórico de Lugo ten algunha cousa e pouquísimo a maior parte dos outros. Despois sinalamos

algunhas páxinas de recursos de software na rede. Logo as coleccións dos EE.UU. Hai algunhas páxinas que lles podería recomendar como esta da Biblioteca Nacional do Canadá, pois son interesantísimos os artigos que ten sobre a conservación dos materiais, os discos, as cintas, etc.

Dentro das fonotecas europeas, teño aquí preseleccionadas algunhas como é a da British Library, na que me quero parar cun pouco de vagar. Como ven, dentro da Biblioteca Británica hai unha serie de departamentos: África, as primeiras coleccións impresas, o mundo hispánico, manuscritos, mapas, etc., e unha desas seccións é o Arquivo Sonoro. O National Sound Archive (NSA) non está no propio edificio da Biblioteca Británica senón que está ó lado do Victoria and Albert Museum. Este arquivo sonoro ten, como di aquí, máis dun millón de discos, cento setenta mil cintas e un número crecente de vídeos. As coleccións veñen de todo o mundo e cobren todos os tipos de sons recollidos, dende a música ó teatro e á literatura, historia oral, os sons da natureza, dende finais do século XIX ata hoxe en día. Nesta páxina citanse os servicios que ofrece como fonoteca á sociedade, con información sobre o son recollido e os servicios que prestan. Por exemplo, se un quere facer unha obra de teatro e necesita sons tenos alí. É un servicio tamén de escoita e de visualización; servicios profesionais de limpeza e restauración de materiais de propietarios particulares, servicio de publicacións, etc. Está dividido nunha serie de coleccións que funcionan de xeito bastante autónomo: a de música clásica, a de teatro e literatura, a de música internacional, a de jazz, a de historia oral, a música popular no sentido de pop –nada que ver co tema tradicional– e a de sons da natureza. Entón se collemos un destes, por exemplo o tema da historia oral, empeza facendo unha pequena explicación: “a historia oral emerxeu cun poderoso significado para recoller e preservar as memorias únicas e as experiencias da vida daquelas persoas con historias que doutro xeito se poderían perder, etc., etc.”. Aí fala de como se asenta no currículo da historia escolástica e dos distintos tipos de cole-

ccións que teñen, as coleccións depositadas alí por pioneiros, ou sobre os proxectos que move este departamento dentro deste National Sound Archive, estes proxectos de campo. Entón no tema dos proxectos de campo, un pode ver os proxectos que se están desenvolvendo, porque este National Sound Archive funciona como un paraugas e contribúe a que as persoas que están asociadas a el teñan ese pulo e ese apoio por parte desta institución... A historia oral da fotografía británica, testemuños de xente seropositiva, a historia do jazz na Gran Bretaña, a historia dos festivais de ópera, a historia oral da prensa británica, a historia oral da industria de gravacións, e así forma coleccións partindo de iniciativas particulares apoiadas. Está a National Life History Collection, que é unha organización independente de amigos dese departamento, do NSA, que leva feito traballos sobre a vida da City, a memoria da colectividade xudía, os inicios do feminismo coas sufragistas, os artistas que viven, etc. Aquí aparecen outras coleccións depositadas, por exemplo os arquivos da India, o dos metodistas e cantidade doutras cousas: os arquivos do Partido Comunista, o proxecto dos laboristas, ou o xa mencionado da historia dos xudeus, o arquivo do Parlamento Británico... Isto non quere dicir que o arquivo sonoro do Parlamento Británico estea nesta institución, fisicamente, senón que está baixo este paraugas... Déanse de conta de que só falamos dun dos departamentos, que é o departamento de historia oral, porque é o departamento o que pon en marcha todos os seus proxectos de recompilación e centralización.

Se collemos outro departamento calquera, por exemplo o de literatura e drama, vemos como comezan as coleccións enteiras da Royal Company desde o ano 64, do National Theatre desde o 63, etc.

Ou se imos ó departamento de sons da natureza, podemos observar as coleccións que teñen. Á mañá dicía de broma que todos os ingleses eran medio ornitólogos; algo diso hai, pois teñen máis de cen mil gravacións de campo dos paxaros e de moitas clases de

animais de todo o mundo. Funciona a sección desde o ano 1969 e conta aquí un pouco na páxina o que é, as doazóns recibidas, os materiais cos que contan e as actividades que desenvolven.

Tamén podemos ver os servicios que lles ofrecen ó ensino e ó público xeral. O servicio técnico do NSA ten entre as súas funcións aconsellar a todo o mundo, tanto servicios de atención ó público –fotocopias, fotografías, copias dos materiais que teñen– como tamén aconsellar sistemas de arquivo e conservación para coleccións particulares e mesmo adestramento da xente. Fanse estes cursos regulares de historia oral e de gravacións de sons da natureza organizados por especialistas. Entón funciona o NSA como elemento dinamizador de todo o que é a memoria sonora en Inglaterra, sen querer dicir que sexa a única institución que haxa que se dedique a isto. Para min resulta interesante porque dado o seu empate administrativo e a gran cantidade de fondos que abrangue, non tanto de fondos senón de xente que dinamiza ó seu redor, ten unha entidade o suficientemente importante como para que o que diga teña un peso específico ante as autoridades e ante todas as instancias públicas e privadas.

O National Sound Archive edita un par de revistas, algunhas específicas como esta da International Music collection e outras xerais do arquivo que serven como punto onde dar a coñecer ó público as novidades de ingresos de materiais, de creación destes, consellos técnicos, etc. Este é un exemplo que a min me dá cobiça no sentido do tema de traballo colectivo, nada que ver coa nosa situación.

Obviamente nada disto é equiparable ó que hai ou ó que se fai en Galicia. Estivemos falando do que, se cadra, é o arquivo sonoro mellor organizado do mundo; pero á hora de buscar exemplos de referencia é conveniente escoller os que ofrecen maior calidade. Aínda así conviría lembrar certos materias dispersos susceptibles de confluencia que existen entre nós. Por exemplo o Centro Dramático Galego grava todas as súas producións de teatro, cousa que tamén fan a Xove Orquestra ou o Ballet Rei de

Viana. Pola súa banda, o arquivo sonoro do Parlamento Galego é un dos arquivos máis importantes do país. Desde a sesión constitutiva aquí en fronte desta casa, no Pazo de Xelmírez, ata a última reunión da máis pequena comisión da actualidade, grava todas as súas reunións e teñen un arquivo impresionante, moi ben organizado e moi ben conservado. Nós xa temos aquí, gracias á xenerosidade do arquivo do Parlamento español, todas as sesións que tiveron que ver coa aprobación do Estatuto de Autonomía de Galicia. En xeral, hoxe todas as institucións políticas de nivel gardan esta memoria dunha forma que, aínda que non é de consulta habitual, si pode estar ó alcance dos investigadores especializados. Podíamos falar dos materiais do grupo de Historia Oral HISTORGA, centos de horas de gravacións de entrevistas sobre temas básicos da historia contemporánea como a emigración, a guerra... Materiais, pois, existen en Galicia bastantes. Dispersos en moitas mans, pero localizados.

Recoméndolles que visiten tamén as páxinas da Biblioteca Nacional de París, onde poden ver a historia das súas coleccións audiovisuais desde que en 1911 empezan iniciativas particulares para a recolla sistemática de voces célebres –Apollinaire, Freud–, testemuños etnográficos, contos populares, músicas tradicionais, etc. Nas páxinas teñen o proceso desde os materiais particulares ata a súa integración administrativa na BN, e a confluencia coas recollidas sistemáticas do depósito legal e despois do depósito dos videogramas e dos documentos multimedia, temas que van sempre moi xuntos. En fin, estes son dous exemplos do nivel superior, pero gracias á rede poden visitar tamén pequenas entidades, como o Centro Joaquín Díaz, que é unha institución privada, cun convenio coa Deputación de Valladolid, polo que este señor ten unha fonoteca de investigación etnográfica ó servizo público. Tamén percorrendo as páxinas especializadas nas cuestións musicais poden vostedes facer unha viaxe intensa pola vida e actividade dos grupos de música tradicional, folk e en xeral de todo canto se move nestes campos en Galicia.

Queríalles falar agora dos temas a que nos estamos dedicando, modestamente, hoxe no programa Arquivo Sonoro do Consello da Cultura Galega. Tratamos de afrontar a triple función inherente a todo o arquivo: investigación, conservación e difusión. Localizamos os materiais, establecemos unha valoración, para ver o seu estado e o perigo que corren, facemos inventario das coleccións, procedemos á catalogación delas, á copia no caso de que haxa risco de perda e mesmo á investigación sobre eses materiais no caso de poderse facer.

No que respecta ás localizacións de coleccións, temos unha persoa traballando a tempo completo por Galicia adiante, Beatriz Casás, que leva feito varios miles de chamadas telefónicas, localizando todos os materiais que se pode para facer informes do que hai tanto en institucións como en centros ou persoas particulares. De momento estamos con materiais de tipo culto, conferencias por exemplo, fondos de radios e dese tipo de documentos antes de comezar cos que nos xuntaron máis estes días aquí. Despois falaremos do asunto dos fondos. Na conservación, coma todos, estamos convencidos de que a única solución é a dixitalización de todo. Moitos dos fondos que temos xa os temos pasado a DAT (digital audio tape), un sistema posible dende hai uns anos. Hoxe seguramente xa non, pero está aí e pasar de DAT a CD ou a outro sistema de conservación definitiva non ten ningunha complicación técnica. Facemos algúns filtrados; aínda levamos feitos poucos, esperamos facer máis no futuro e organizamos eses fondos para ofrecer un servizo público en canto nos sexa minimamente posible.

No Arquivo Sonoro de Galicia estamos facendo unha base cos “fondos cultos”; chamámoslles “fondos cultos” a conferencias, pregóns, homilías e discursos deste tipo. Temos introducidas tres mil novecentas oitenta e cinco entradas que non corresponden exactamente a documentos senón que un documento ten varias entradas se é, por exemplo, unha mesa redonda. Entón un pode facer buscas por nome de interveniente. Escribimos aquí o nome de Otero Pedrayo e dámoslle a buscar. A base de datos é moito máis ampla,



o que pasa é que fixemos un filtro para que fose operativo e aquí aparece o tipo de acto que é, as palabras clave polas que se pode entrar, o título do acto (se non ten título e vai entre corchetes significa que é un título asignado) e o lugar onde se gravou ou onde se recolleu. Por exemplo, aquí podemos ver o título “Europa e Galicia”, do ano 1959, unha conferencia na Facultade de Filosofía e Letras de Bos Aires. Aquí os datos de onde foi localizada a colección por medio duns acrónimos, Centro Galego de Bos Aires, dat 114 e conferencia número 33, etc., cunha signatura topográfica para poder acceder aí. Así podíamos ir pasando, e igual ca con Otero Pedrayo con calquera outra persoa. Se poño aquí buscar Ferro Couselo... pois de Ferro Couselo hai unha conferencia sobre o Castelo de Maceda e non hai máis aquí rexistrado. Esta é a base que xa está operativa nestes momentos para este tipo de rexistros, aínda que somos conscientes de que non temos metido dentro todo o material que temos. A nosa idea é facer confluír nesta base, ou noutra semellante, todas as informacións que temos doutras actividades das que nós non temos copia, pero si o dato. Dicialles antes que os de Caixa Galicia de Ferrol teñen eses mil douscentos títulos e sabemos que títulos son, como sabemos das conferencias que organizou Isaac Díaz Pardo en Sargadelos nesos Seminarios de Plástica durante tantos anos, e doutros moitos centros. Esta é a liña de traballo destes materiais cultos. O importante para nós é saber os materiais que existen e onde están, máis alá de intentar proceder á copia de todo, cousa máis complicada, cara e que hoxe non podemos afrontar, pero que si debería afrontar a Fonoteca de Conservación de Galicia. Pensamos que é un primeiro paso.

Na documentación editada non temos maior complicación porque estamos usando as regras de catalogación de formato MARC estándar para todas as bibliotecas. Entón todos os CDs xa están metidos e estamos indo cos LPs, singles e con todos eses materiais, fundamentalmente do mundo da música. A nosa idea é tentar sacar a medio prazo, antes de fin de ano, unha base de datos en CD-rom, unha discografía histórica galega, con todos os discos editados aquí

ou fóra que tivesen algo que ver con Galicia. Onte, como curiosidade, comentabamos que os de Radio Tarifa teñen “A saia da Carolina”, con acento andaluz, cantada en galego por eles. Trataríase de incluír non só o de aquí, senón todo canto disco, todo canto material editado teña unha referencia directa ou indirecta a Galicia. Iso sería unha discografía que esperamos completar. Para facer esa discografía estamos elaborando unha base moito máis simplificada que a catalogación en MARC, que ten moitísimos campos, nunha base de Acces, como é a base desta, que é das máis coñecidas e das máis operativas.

Polo que respecta ós traballos de documentación inédita de cultura popular de tradición oral, aí temos algunhas coleccións importantísimas, Dorotea Schubert tróuxonos agora de Basilea a primeira parte dos materiais base dese cancionero en noventa CDs perfectamente secuenciados para poder acceder directamente ós temas xunto co material de traballo das carpetas coas transcricións e todo. Ese é un material que está aquí para estar a disposición de todos vostedes e de todas as persoas que queiran traballar sobre iso. Nós fixemos tamén algunha experiencia para promover o interese nisto nos centros de ensino. Eu, como lles dicía, son profesor de galego, e igual ca outros profesores doutras materias que están traballando nestas cousas, fixemos algunha experiencia con dez centros de ensino en Galicia hai un tempo para que os alumnos de 3º de BUP fixesen unhas entrevistas xeneralistas nas casas, nas que se facía unha especie de historia de vida. Empezaban polas nanas que lles cantaban ós pequenos e continuaban facendo un percorrido pola vida con todas as manifestacións de cultura oral que puidesen ir asociadas. Sabemos que non son traballos de intensidade, profesionalizados, pero o noso obxectivo era, sobre todo, espertar interese nestas cuestións, cousa que creo, modestamente, que logramos. Temos algunhas coleccións tamén de traballos que fixemos, gracias a un convenio coa Xunta, en centros da terceira idade. Proximamente temos a intención de repetir a experiencia cos Clubs de xubilados de Caixa Galicia, porque nos centros da terceira ida-

de hai facilidade para o traballo: o feito de estaren alí asistentes sociais que coñecen ben o medio, que saben quen é o vello ou a vella falangueiros ou cantareiros que lles gusta e que son colaboradores, facilita moitísimo as cousas. O que fixemos coa Consellería hai anos en catro centros, nun de Tui, noutro de Viveiro, noutro de Santiago e noutro de Ourense, está para publicarse con soporte sonoro en CD e eu calculo que será en breve. Queremos abranguer moito superficialmente porque queremos tratar de servir un pouco como revulsivo dunha situación de indefinición que xa vai sendo crónica. Se cadra traballamos máis na localización dos materiais que pensamos que estaban máis desprotexidos, que son estes que temos aquí. Materiais sen un grupo cohesionado detrás, porque como sinalabamos antes, a xente que recolle e utiliza despois esas gravacións nas súas actividades ten un aprecio especial por elas e, normalmente, non corren un perigo inmediato. Pero tamén lles podía contar historias máis preocupantes. Unha asociación cultural prestounos hai uns anos unhas cen bobinas de carrete aberto con gravacións de conferencias e actos desde os anos 60, e hoxe, teño entendido, perderon os orixinais. A xenerosidade e sentido común dos directivos que nos permitiran proceder ó copia das cintas evitou que se perdesen para sempre. Temos copia en DAT a disposición do público.

Xa, para rematar, gustárame dicirlles que nós estamos abertos a todo tipo de colaboracións e, na medida do posible, a ofrecerlles os nosos modestos servizos.

Unha das funcións tradicionais dos arquivos é o servizo público. Hoxe os cinco bolseiros, as persoas da Comisión Técnica e eu de coordinador, estamos todos unidos nesta vontade de renovación e de traballo. Na vontade de unión de esforzos porque, pensamos, non debe ser difícil acadar unha racionalidade para o tema da conservación dos fondos sonoros.

A continuación pasaremos ó tema das conclusións e podemos ver que facer entre todos. Obviamente non é o National Sound Archive o que eu soñaría a curto prazo, pero si, tal vez, outro tipo

de cousas que máis ou menos están na idea de todos; como por exemplo ter referencia de quen está traballando neste país, sobre que está traballando e en que zonas, que iniciativas podemos tomar desde o Consello da Cultura Galega para a unión de esforzos e como podemos influír na administración galega para camiñar na constitución da Fonoteca de Conservación que Galicia precisa.

En todo caso, estamos niso, estamos neste traballo aberto e que desexamos de confluencia de esforzos e niso seguiremos. Para calquera tipo de colaboración, contacto, suxestión, consello, estaremos sempre á súa disposición.

## ANEXO

## LISTA DE LINKS

## ASOCIACIÓN INTERNACIONAIS

International Association of Sound and Audiovisual Archives (A oficialidade dos grandes centros, LC, BL, etc.)

<http://www.llgc.org.uk/iasa/>

Association for recorded sound collections, inc. (Moitas coleccións temáticas americanas, non só institucionais)

<http://199.75.220.16/aacommg/arsc/arsc.htm>

International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML)

<http://musnov1.unige.ch/iam197/eng/home.htm>

International Council for Traditional Music

<http://roar.music.columbia.edu/~ictm/>

Ethnomusicology OnLine: <http://research.umbc.edu/eol/>

Asociación Internacional de Historial Oral (links interesantes, sobre todo América do norte e do sur)

<http://www.filo.uba.ar/Institutos/ravignani/historal/iohacast.htm>

## ARQUIVOS

Arquivos de Europa (principalmente sen fondos sonoros)

<http://www.uni-comlab.ox.ac.uk/archive/audio.html>

Arquivos de España (Ministerio)

<http://www.mcu.es/lab/archivos/index.html>

Arquivos de Galicia

<http://www.usc.es/~troia/paleo/arquivos.html>

## RECURSOS DE SOFT NA REDE

Oxford University Computing Laboratory. Sound Archive

<http://www.comlab.ox.ac.uk/archive/audio.html>

Recorded Sound Archives (links de soft)

<http://ils.unc.edu/regan/software.html>

#### COLECCIÓN DE VOCES NORTEAMÉRICA

Library Collections of Sound Recordings (Coleccións de voces nas bibliotecas dos Estados Unidos). Páxinas da Universidade de Oregón

<http://interact.uoregon.edu/MediaLit/FC/WFAELibrary.html>

The Vincent Voice Library at Michigan State University (A colección máis importante de USA, + de 50.000 voces)

<http://www.lib.msu.edu/vincent/>

Biblioteca do Congreso dos USA (música, historial oral, etc.)

[http://lcweb.loc.gov/rr/record/Library\\_of\\_Congress](http://lcweb.loc.gov/rr/record/Library_of_Congress)

Stanford Archive of Recorded Sound

<http://www-sul.stanford.edu/depts/ars/>

National Library of Canada (Moi interesantes os artigos sobre conservación de materiais)

<http://www.nlc-bnc.ca/services/erecord.htm>

The New York Public Library (arquivo palabra e música)

[Rodgers and Hammerstein Archives of Recorded Sound](#)

#### FONOTECAS EUROPEAS

As mellores páxinas

The British Library National Sound Archive (Moi boa, todo o arquivo e links)

<http://www.bl.uk/>

Fonoteca Nacional de Suíza (De recente constitución, Fundación)

<http://www.snsa.ch/>

Coleccións audiovisuais da Biblioteca Nacional de Francia (páxinas da biblioteca, en francés)

<http://www.bnf.fr/web-bnf/connair/audio.htm>

Bibliothèque Nationale de France: Departement de la phonothèque et de l'audiovisuel (páxinas do Ministerio)  
<http://www.culture.fr/culture/sedocum/bnf-dpha.htm>

#### NÓRDICAS

[http://www.sb.aau.dk/State Media Archive, State and University Library, Denmark](http://www.sb.aau.dk/State_Media_Archive_State_and_University_Library_Denmark)

[http://www.yle.fi/aanilevysto/firs/Finnish Institute of Recorded Sound](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs/Finnish_Institute_of_Recorded_Sound)

<http://www.alb.se/alb.htm> National Archive of Recorded Sound and Moving Images (Sweden)

[National Library, Rana, Norway](#)

[Sound and Video Archives at Gotheburg University Library](#)

#### OUTRAS

Fonoteca de Viena (links interesantes en alemán)

<http://www.phonothek.ac.at/>

Sudáfrica [South African Broadcasting Archives Homepage](#)

Unha alemana [Sudwestfunk Baden-Baden](#)

Biblioteca de Gales (no servicio de fotos e mapas)

<http://www.llgc.org.uk/sd/sd0015.htm>

Irish Traditional Music Archive

<http://www.itma.ie/home/itmae1.htm>

Arquivo de Radio Nacional de España

[http://www.rtve.es/rne/areas/ar\\_docum.htm](http://www.rtve.es/rne/areas/ar_docum.htm):

Directori de la Musica a Catalunya

<http://www.webcom.com/musics/>

Fonoteca da Casa de América de Madrid

<http://www.servicom.es/casamerica/html/mediateca/fonoteca/Welcome.html>

Centro Etnográfico Joaquín Díaz (fonoteca cultura popular castelá. En Valladolid)

<http://www.funjdiaz.net/>

II ENCONTRO  
O SON DA MEMORIA  
*Metodoloxías de arquivo*

Santiago de Compostela, 23 e 24 de marzo de 2000

Coordinación: Cristina Pujales Prats



## INTRODUCCIÓN

O programa Arquivo Sonoro de Galicia do Consello da Cultura Galega quere continuar neste *II Encontro O Son da Memoria. Metodoloxías de Arquivo* coa reflexión, xa iniciada o ano anterior, sobre o patrimonio sonoro e a súa organización na futura Fonoteca de Conservación. Sabemos que as cuestións para tratar nunha xuntanza deste tipo e con este obxectivo son múltiples. Nós escollémo-las que consideramos máis urxentes. Así, estes días imos coñece-lo estado actual e a riqueza dos fondos en Galicia. Tamén falaremos da organización, conservación e catalogación deste material específico: en primeiro lugar, co exemplo dos medios de comunicación social e, en segundo lugar, coas experiencias consolidadas da Fonoteca de Cataluña, o Centro de Documentación Musical de Andalucía e a Biblioteca Nacional. Tampouco nos é allea a problemática que suscita o emprego do material sonoro, xa sexa editado ou inédito, á que dedicaremos unha sesión. A nosa vontade é, finalmente, que os distintos temas que tratemos contribúan á sensibilización e ó diálogo entre tódalas partes implicadas na conservación e na protección do noso patrimonio oral.

## ESTADO ACTUAL DOS FONDOS SONOROS EN GALICIA

Afonso Vázquez-Monxardín Fernández

Arquivo Sonoro de Galicia

Eu son o pai de Belén e de Estela, dúas nenas que están en Ourense. Neste proxecto do Arquivo Sonoro de Galicia, os pais del son todas aquelas persoas que durante moito tempo, tanto aquí coma en América, se dedicaron a facer gravacións, ben dun xeito profesional, ben dun xeito –como din os portugueses en vez de *amateur*– amador. Os amadores da palabra oral, os amadores da música. Todas esas persoas que fixeron gravacións e que cando conectamos con elas para ver que fondos tiñan ou que tipo de colaboración podíamos establecer sempre foron amabilísimas. Ademais do traballo de todas esas persoas, existe un equipo de xente que está traballando nesta casa, no Consello da Cultura Galega, todo un equipo de bolseiros e non bolseiros, representado aquí por Cristina, que é a coordinadora deste Encontro. Eles si que levan a cabo un traballo realmente eficaz.

O ano pasado por estas datas, o programa Arquivo Sonoro de Galicia deste Consello convocou o *I Encontro O Son da Memoria*, cun engadido que era “O Patrimonio Oral e a Música Popular”. Se naquela ocasión o obxectivo desta idea en construción, que é o Arquivo Sonoro de Galicia, era dar un repaso polas distintas liñas de investigación antropolóxica, etnomusical, histórica e lingüística que se realizaban en Galicia e tratar de establecer nexos de comunicación entre todos eles, a idea deste Encontro ten outro eixo principal: queremos ver entre todos as diversas experiencias profesionais de traballo neste campo, desenvoltas unhas en Galicia –despois da miña intervención virá a de Xosé María Fernández Pazos, que nos falará da Radio Galega– e outras non desenvoltas en Galicia, senón fóra, na Biblioteca Nacional, na Fonoteca da Generalitat de Catalunya, no Centro de Documentación Musical de Andalucía, para reflexionarmos sobre temas como o marco legal,

o tema dos dereitos de autor, ultimamente tan de moda polo asunto do MP3 e da música na rede. E despois de escoitar todas estas voces, sen dúbida esclarecedoras, podemos tratar de pensar xuntos que se pode facer para uni-los esforzos, sobre todo entre as persoas que traballan aquí baixo o maxisterio dos que traballaron fóra, e ver como podemos tratar de influír na administración galega para que sexa realidade a medio prazo a formación desa fonoteca de conservación que pensamos que precisa o país.

A xeito de introducción, para os amigos que nos acompañan hoxe de fóra de Galicia e como recordatorio para os da casa, lembremos algunhas ideas clave en todo isto. Galicia é un país de ampla permanencia da tradición e da oralidade, que non existiu administrativamente na historia ata hai ben pouco. Isto ten unha enorme importancia dado que esa non existencia legal fai que unha das raíces da formación de tódalas fonotecas, como é a recollida do depósito legal, non exista. Nós non tiñamos aquí o depósito legal ata hai pouco, as copias ían unha á Biblioteca Nacional en Madrid e outra a Barcelona, e tampouco había Biblioteca Nacional. Segue sen habela. Temos hoxe o Centro Superior Bibliográfico, que é unha idea tamén en desenvolvemento por parte da administración, pero que non ten unha concreción como lugar de consulta ou de actividade máis de cara ó público. Esta non existencia a nivel administrativo no país, que nos impediu ese desenvolvemento orixinal, leva a que a importancia das iniciativas individuais estea moi por riba desas intervencións planificadas que puidesen partir da administración. Iniciativas individuais que por causa do subdesenvolvemento tecnolóxico de toda España, pero especialmente neste recuncho do noroeste, fixo que non tivesemos gravacións aquí daqueles traballos de recuperación antropolóxica que fixeron os homes da Xeración Nós e do Seminario de Estudos Galegos nos anos 20 e 30.

Aquí, por esas iniciativas individuais, comeza a haber gravacións de materiais cultos nos anos 50. George Hills, o que era o xefe da sección española da BBC de Londres –que tiña unhas emi-

sións en galego—, andou por aquí por Galicia recollendo nos devanditos anos 50 a voz e o testemuño dalgúns escritores. Nos 60, o Círculo das Artes de Lugo comezou a gravar, a Agrupación Cultural O Facho, da Coruña, e despois persoas individuais como Santiago Gustavo Valencia ou outras moitas persoas que empezaban a ir ás conferencias e pedíanlles permiso ós conferenciantes, pois querían levar esa palabra emocionada para a casa. O único arquivo de palabra culta que houbo nesta época, organizado, foi o de Radio Nacional de España na Coruña; un arquivo importante, do que falaremos despois, pero que non está utilizado en toda a rendibilidade social que pode ter; está un pouco escurecido.

En canto ós materiais da cultura popular, dende os anos 50 comezáronse a recoller cousas no campo. Lomax, un etnomusicólogo norteamericano, traballou tamén por aquí nos anos cincuenta e agora non sei se saíu xa, ou está a punto de saír, un CD cunha recompilación do que había neste fondo americano. Despois, nos anos 60, cantidade de xente que hoxe domina o que é a música folk e tradicional: a colección de Mini, antigo integrante de “Fuxan os Ventos”, con miles de horas de gravación de música de cultura popular.

A historia das gravacións en Galicia tamén está condicionada pola importancia decisiva que ten o mundo da emigración entre nós. Nun momento en que a tecnoloxía estaba cun desenvolvemento maior en América que aquí e as circunstancias políticas facían que a cultura fose practicamente invisible neste país, as colectividades galegas de América: de Bos Aires, de Montevideo, de México, da Habana, facían as súas actividades. Foron centos de libros os que alí se editaron. Foron ducias de discos e centos de horas de gravacións de actos culturais. E para que vexan un pouco a importancia do que supón para a nosa memoria histórica, para a nosa memoria sonora, a emigración, simplemente quero lembrar que a única voz que conservamos de Castelao é unha gravación feita no ano 1941, na oficina central de correos de Bos Aires. En Galicia e no resto de España non se atopou nada e poden estar seguros de

que lle demos a volta ó país de arriba abaixo, dende Radio Barcelona, a ver se tiñan algo das entrevistas da época da República entre os galeguistas e o goberno da Generalitat, ata nos fondos de Radio Nacional de Madrid. Sen embargo, atopouse en Bos Aires. E hoxe esta voz está moi difundida. Incluso no espectáculo do Centro Dramático Galego está incluída xa que é o texto que preparou Castelao para a presentación da súa obra de teatro *Os vellos non deben de namorarse* no Teatro Solís de Montevideo. E quen di iso, pois di das vinte ou trinta conferencias de Otero Pedrayo que temos recollidas das súas viaxes a América no ano 47 e 59. Isto lévanos a outra reflexión, que é a da importancia desas iniciativas individuais das que antes falaba. Moitas destas grandes coleccións americanas existen porque unha persoa tivo vontade de gravar iso, porque era consciente desa transcendencia histórica. O que fora alcalde de Mos durante a II República, Segundo Pampillón, exiliado en Bos Aires e home de radio, empezou a gravar tódolos actos, todo o que había alí cando alguén chegaba de Galicia, ou que fose de alí pero daba unha conferencia dentro da colectividade. As gravacións de Segundo Pampillón forman o núcleo central dos nosos fondos americanos.

A principios dos anos 90 non existía ningunha iniciativa pública en Galicia para o tratamento específico destes materiais. Os museos conservan de sempre os obxectos e neles a diferenza entre o que é o soporte e o documento non existe, un cadro é un cadro, unha escultura dun guerreiro castrexo é a escultura; unha copia de todo iso non ten entidade. No mundo das bibliotecas tamén hai unha tradición de mantemento moi grande. Non se pode dicir que sexa idéntico un libro editado no 1750 a un libro editado hoxe, pero fisicamente conserva follas, tapas e unha serie de constantes que fan que a súa catalogación e a súa permanencia sexan moito máis estables, polo menos na historia, ca outros tipos de documentación. De feito, a introducción de novos materiais nas bibliotecas introdúcese nese caixón de xastre de “materiais especiais”. A política das distintas bibliotecas varía na aceptación dese tipo de fondos. Hai anos houbo a experiencia de fonotecas de préstamo nas

bibliotecas, pero é algo que case desapareceu. Hoxe, fóra de Valladolid, que funciona ben, as outras están case desaparecidas, porque as tecnoloxías avanzaron tantísimo a nivel de reprodución na casa, de copia e destas cousas, que as fixeron bastante innecesarias. Nos arquivos tradicionais, a documentación de papel ten esa conservación tamén inercial de mantemento, por unha parte de arquivos administrativos, por outra de arquivos históricos. Pero as novas categorías de documentación de cen anos para aquí carecían bastante de lugares definitivos. A imaxe é máis atractiva có son e xerou as fonotecas nacionais en case tódalas culturas e o son ten unha variabilidade de soporte maior. Unha película de 35 mm nos rolos é hoxe igual ás películas que se rodaban hai unha serie de anos. Ou unha fotografía en branco e negro ten unha técnica e un soporte practicamente igual. Sen embargo, a evolución dos soportes do son é, como saben todos, enorme. Dende os primeiros cilindros, os discos de lousa, os LPs, os singles, os cartuchos aqueles que había nos coches dos anos setenta –grandes, con varias pistas–, as casetes, as bobinas abertas, os compactos... Todas estas cousas fan que haxa moitísimos soportes distintos. Neste campo, a importancia do soporte é moitísimo menor cá do documento. A relatividade do soporte é enorme. Se unha copia dun cadro de Van Goght non é nada, se unha copia dunha escultura castrexa non deixa de ser unha simple copia, se falamos dun documento sonoro a influencia emocional que se consegue en quen escoita é independente da orixinalidade ou non do soporte. Ás persoas que van hoxe ver *Os vellos non deben de namorarse* dálles igual estar escoitando unha copia do disco orixinal coa voz de Castelao ca escoitar un DAT, un CD ou o que sexa.

O Consello da Cultura Galega no ano 1992, como organismo consultivo e con capacidade de iniciativa, independente do poder político, promove de acordo coa súa capacidade de iniciativa o programa Arquivo Sonoro de Galicia. Promóveo porque o Consello da Cultura Galega é un organismo independente, pero non indiferente ó que sucede no país. Este arquivo naceu coa vocación

de contribuír, na práctica, á formación dunha fonoteca de conservación para Galicia. Outro tema sobre o que poderemos debater estes días é se esa fonoteca de conservación debe estar integrada na futura biblioteca de Galicia, nunha mediateca ou ter unha entidade independente; ese é outro tema. Partiuse da idea de que había que empezar a ir pouco a pouco vendo o que había e traballando nas tres áreas de investigación, conservación e difusión dese patrimonio sonoro galego. A outra alternativa era elaborar un informe amplo, que tamén ten razón de ser, sobre a necesidade disto e venderlle este produto á administración para que o puxese en marcha. Optouse dende aquí pola liña iniciada polo Museo do Pobo Galego, como empezaron no ano 75 a ir traballando na práctica, ir reunindo materiais, vendo o que había, tratando de coordinar os distintos grupos de traballo de antropoloxía, etc. Hoxe esa realidade é o museo antropolóxico nacional, chamémoslle así. Nós escollemos esa liña de traballar na práctica. Nós, dende o programa Arquivo Sonoro de Galicia, traballamos inicialmente con documentación inédita e con documentación editada. Na documentación inédita temos dous grandes bloques:

1. O material culto: no que temos conferencias, entrevistas de xornalistas, da radio, mesas redondas, pregóns e todo tipo de actos cultos.

2. Materiais da cultura popular de tradición oral: algúns promovidos dende o propio proxecto Arquivo Sonoro de Galicia, simplemente para dicirlle á xente que ese é un campo de traballo que resulta interesante. Fixemos algunha experiencia con centros de ensino de dez ou doce puntos de Galicia, onde os nenos formulaban determinadas preguntas ós seus avós de acordo cunhas enquisas preestablecidas. Deu bo resultado, igual ca outra experiencia que fixemos hai uns anos con centros da terceira idade, cunha subvención da Consellería de Familia. Acabamos de sacar agora un libro cun par de CDs coa voz dos nosos maiores. Por tanto, pódense facer moitas cousas, unindo o esforzo da Consellería e o das persoas que están traballando nos

centros da terceira idade, que coñecen os maiores. Isto supón que existen campos que se poden abrir e revitalizar así a importancia da memoria oral.

Máis tarde, tamén empezamos a preocuparnos dos materiais editados. Nun principio, o que máis nos urxía eran aqueles que estaban a punto de perderse, pero non aqueloutros que coidabamos que estaban espallados e en soportes máis duradeiros. En determinados momentos de finais dos oitenta, comezos dos noventa, tamén empezan moitas grandes cadeas musicais e moitos particulares a desfacerse de coleccións. Ocupan moito sitio. As radios van meter todo nos ordenadores, co cal tecléase un número e xa sae a canción e o soporte non importa. Aquí houbo varias emisoras, eu coñezo algunhas en que traballan persoas próximas a min, que tiraron directamente cos fondos. Despois eses fondos podíanse atopar en calquera sitio, de segunda man. Estou falando de institucións privadas e dalgunha biblioteca que, en canto a súa sección de fonoteca non funcionou, desfixéronse dela. Na Coruña hai uns anos encontrábanse todos estes materiais por alí. Neste momento, a nós ofrecéronnos unha colección importante, que adquirimos para ter esa base e para facer un traballo de catalogación de toda a discografía histórica galega, e con esa base empezamos a solicitar e mercar obras de particulares, refírome sobre todo ós produtores de música e a outras formas de rexistros sonoros.

Por tanto, fondos inéditos, fondos editados, na triple función de investigación, conservación e difusión. Vou facer un pequeno repaso do que levamos feito a nivel de investigación, conservación e difusión, para ver tanto o que temos nós como o que temos localizado, xa que está claro que para nós era máis importante localizar e recoñecer-las coleccións e os arquivos organizados ca facer nós copia de todo. Iso non nos interesa e sería un traballo que nos desbordaría. O importante é saber ónde están as cousas, te-lo dato da localización e non duplica-lo orixinal. Despois de realitzar varios miles de contactos, entre os que fixen eu ó principio e os que fixo o persoal que está traballando neste proxecto, temos



algunhas coleccións importantes localizadas que pensamos que poden formar parte dese proxecto de arquivo ou de fonoteca de conservación, compatibilizando as bases de datos e sabendo ónde está cada cousa e qué criterios de consulta pode haber para cada sitio. Serían os alicerces de todo isto. De Radio Nacional falaba antes do arquivo da Coruña. Radio Nacional da Coruña abre no ano corenta e posúe materiais dende os anos cincuenta. Polo que eu sei, manteñen un rexistro de voces interno, que son as que utilizan para os seus programas; pero, como tódolos fondos de radio, non son centros de documentación pública. O valor histórico que teñen para o estudio e a reflexión da historia é un valor que está neste momento pechado á propia realidade da radio. É obvio, unha radio non pode dispoñer de persoas nin de medios para ofrecer ese servizo ó público, non é a misión da radio. Pero, ó mellor, integrado noutro tipo de estrutura, ese material si que pode estar ó servizo do público. Aí está o exemplo británico do National Sound Archive, que teñen uns fondos históricos da BBC cun determinado tipo de consulta, pero que eles poden controlar, e a min paréceme correcto.

A importancia da iniciativa individual que dicía antes está presente sempre. En Radio Nacional de Vigo, cando fixeron un traslado a mediados dos anos oitenta, tiraron con tódolos discos de pizarra a un vertedoiro por unha razón puramente de espazo e o arquivo quedou reducido a catro ou cinco cintas, casetes, dos que amablemente nos cederon unha copia dunhas conferencias interesantísimas de Cunqueiro, Celso Emilio e doutras persoas. En canto ó pequeno arquivo de Radio Nacional de Ourense, comentábanme un día que o empezaran a elaborar en serio o día que morreu don Euloxio Gómez Franqueira, un afamado político e empresario da cidade, pois decatáronse de que non tiñan ningún corte del para emitiren. Entón dende ese día tomaron conciencia do problema e empezaron a gravar de xeito sistemático. Da Radio Galega, como nos van falar despois, deixarei que o amigo Xosé María nos conte. É unha radio nacida no ano oitenta e cinco cun arquivo máis moder-

no. Nas radios privadas é curioso que, como empresas privadas que son e tratando de reducir ó máximo os gastos, gravan e regravan, co que buscar arquivos históricos de radios privadas é bastante difícil. Das sesenta ou setenta emisoras que hai en Galicia son poucas as que conservan algo de fondos. O normal é que se conserve sempre un par de semanas por se alguén ten algún tipo de reclamación e despois que ese material se borre ou que se conserven algunhas gravacións importantes, como a visita do papa a Santiago, etc. Pero en xeral moi pouco. Como conservan moi pouco, o que podería ser outra importantísima fonte de documentación é a prensa escrita. Os xornalistas están sempre facendo entrevistas a persoas da cultura, da política, do deporte, que pasan por cada cidade, e cada xornal podería ter unha pequena fonoteca. Pero non hai ningunha política de conservación dese tipo de memoria. Eu creo que aínda que non é un labor propio do xornal, ó mellor podía ser unha liña de traballo dunha fonoteca dinámica, dicindo por exemplo “ben, imos crear fondo a partir de proporcionarlle material a esta xente”.

É mellor o caso do Parlamento Galego que, igual ca no Parlamento Español, gravan tódalas sesións tanto plenarias como das distintas “ponencias” ou reunións que fan. O Parlamento Galego dende a primeira reunión que se celebrou aí no pazo de Xelmírez ata hoxe ten todo gravado. As primeiras en bobinas abertas, agora en DAT, e está todo alí perfectamente arquivado. Despois hai outras grandes coleccións de materiais cultos como o de Servimav (Servicio de Medios Audiovisuais da Universidade de Santiago), que ten tamén miles de horas de gravación tanto en audio como en vídeo, pero que sufriu algún accidente e algunha perda. Recordo que un día me interesei pola gravación do acto en que Álvaro Cunqueiro fora nomeado *doutor honoris causa* pola Universidade de Santiago e perderan esa cinta, borrárase ou non sei que lle pasara; pero é unha das grandes coleccións. Os servicios de medios audiovisuais nas outras universidades, como estas naceron hai pouco, non están desenvolvidos. Grandes coleccións como a da Fundación Barrié,

todo o que fan, ou a colección Faro de Vigo, das conferencias que se celebran alí, ou a da Fundación Camilo José Cela, ou tamén algunhas puntuais polo interese de determinadas persoas, así por exemplo Caixa Galicia de Ferrol ten unha colección de mil e pico cintas, que recollen a memoria de actividades desa aula de cultura. Tamén Caixa Galicia de Ourense gravou durante moitísimo tempo, pero ó mellor outros centros da propia entidade non gravan. É o caso de Sargadelos ou dos distintos sitios en que hai gravacións, como galerías de arte, librerías, centros de conferencias. Hai actos que se gravan e outros que non porque non hai un criterio ou unhas pautas para promover iso.

A nivel de gravacións de voces populares, temos coleccións importantísimas, por exemplo a do Instituto da Lingua Galega, que funciona dende o ano 1971. Ten miles de horas, máis de cinco mil horas de gravacións con entrevistas con xentes de tódolos concellos de Galicia. Agora están traballando en tódalas parroquias, de momento levan máis de 3700 parroquias con tres entrevistas por cada unha. Eles fan un traballo enfocado ó lingüístico, pero o lingüístico é o etnográfico, é o antropolóxico, é o histórico. Cando unha persoa se pon a contar un conto, a un lingüista interésalle ver se utiliza unha vocal aberta ou pechada, como fai un ese; a un antropólogo interésalle máis saber que tipo de conto é, etc. Tódolos materiais que temos nós, á parte do valor que nós lles deamos, hai outra persoa que lles pode dar outro tipo de valor. Se a información circula e pode ser utilizable, o avance do coñecemento sobre nós mesmos pode ser moi interesante. Outra desas grandísimas e importantísimas coleccións é a do fondo HISTORGA (Historia Oral da Universidade de Santiago), que hoxe está na biblioteca da Universidade e onde hai máis de mil entrevistas tanto arredor do tema da Guerra Civil –como fai o Archivo Histórico Municipal de Barcelona– como sobre a emigración. Este material é tamén importantísimo.

Temos localizadas, á parte destas, noventa e seis coleccións que nos cederon os seus catálogos para saber qué teñen, porque

esta é unha das cousas que lle preguntabamos á xente. Nós contábamoslle o traballo que estabamos facendo de recompilación de información e preguntábamoslle se tería algún problema en proporcionárnolo catálogo do que ten. Deste xeito, sabemos que a conferencia que pronunciou José Ángel Valente en Ferrol pode atopala en tal sitio, vaia vostede e pregúntelle alí a ver se lla ceden e lla deixan escoitar.

Entón, como primeiro paso de localización de información, levamos feito un varrido do país bastante importante. Estivemos vendo as coleccións de fondos inéditos, as sesenta e cinco grandes que hai con máis de 2100 entradas, entre as que xa citei as do Ateneo de Ferrol, a de Sargadelos, a do Museo Carlos Maside, e outras como a de fondos editados, na que quero destaca-lo Museo de Pontevedra, que ten unha colección de discos antigos moi importante, ou mesmo a Fundación Meendinho, que é unha fundación de música tradicional cun traballo moi interesante.

A nivel de conservación o noso desexo non era, como dixeran antes, empezar a duplicar todo senón só aquilo que nos parecía que podía correr máis risco de perderse. Temos copias de cento cincuenta procedencias diversas, delas temos setenta e dúas coleccións catalogadas por nós de materiais dos que nunca quixemos orixinais. A nosa política sempre foi pedirlle o material, facerlle unha copia dixital e devolve-lo, ás veces cunha copia de uso. Por exemplo, a actuación que fixemos con catorce coleccións de América, sobre todo a dos grandes centros, como o Centro Galego, con centos de horas de gravacións. Nós dixémoslle: déixenos vostede as bobinas, pasámosllas a un formato que se poida usar, que é a casete, para que teñan a súa memoria cerca e nós conservamos tamén esa memoria duplicada aquí. Fixemos unha copia dixital para o Arquivo, unha copia en casete para consultar e temos unha copia en casete para os de Bos Aires, coa mesma numeración. Alí, a raíz daquilo, seguen agora gravando todo e engadindo. Organizámoslles un pouco ese fondo sonoro. Outras grandes coleccións, como a que duplicamos do Círculo das Artes de Lugo, que eran conferencias

interesantísimas, algunhas moi perigosas, porque o problema de gravar é que o que se di queda aí, por iso a moita xente non lle gusta nada que a graven porque o dito dito e o gravado gravado. Entón hoxe ver determinadas conferencias de determinados políticos en determinado momento pois... Por iso hai que administrar con moita prudencia os fondos, non en canto o acceso á investigación, pero si en canto á utilización posible que pode ter iso. Esta colección que lles dicía do Círculo das Artes dixitalizámola e quedamos con copia; segundo as nosas informacións posteriores nun traslado ou nun cambio perdeuse toda, menos mal que lle fixémo-la copia antes. O caso é que sen se-la nosa idea a duplicación de todo o material do país, si que houbo moitas persoas que individualmente nos cederon as súas coleccións, falo de Víctor Freixanes, Margarita Ledo Andión, César Cunqueiro, Carlos Bouzo, Avelino Pousa Antelo, Fernando Iglesias “Tacholas”, Segundo Pampillón e outros moitos ata chegar a esas cento cincuenta entradas que citei. De coleccións grandes, faláballes da do Círculo das Artes de Lugo; da propia desta casa, do Consello, onde gravamos todo; da colección das entrevistas de *A Nosa Terra*, das cales nos pasou Xan Carballa moitas dende os anos setenta, entrevistas con Paz Andrade e outros; a colección de “O Facho”, que duplicamos; despois temos algunhas coleccións importantes de emisións de radio que por algún motivo pecharon ou que nos mandaron, refírome ós programas da Radio Galega, *Galicia Sempre* en Suíza, *Galicia hoxe* en Bos Aires ou *Sempre en Galicia* de Montevideo, etc. Tamén algúns fondos que a Radio Galega amablemente nos proporciona cando lle pedimos algunha cousa concreta para que teña unha calidade de gravación mellor cá que tería se nos andivesemos desprazando nós mesmos a gravar. Así lembro agora materiais que nos pasaron do Premio da Crítica de Vigo ou dos discursos en galego do rei, do papa ou do príncipe cando viñeron por aquí, que, como curiosidade, interésannos. Eu son testemuña do efecto que ten isto despois fóra, cando un vai dar un curso de galego –como teño ido eu nalgunha ocasión a Bos Aires–, para recupera-lo orgullo da importancia da fala: “mirade,

ata o rei fala en galego”. O caso é que materiais de coleccións importantes destas temos moitas.

Falaba agora das que nos cedían ocasionalmente os da radio e a quen llas pidamos. A Radio Nacional tamén lle pedimos nalgunha ocasión algún discurso concreto de Otero Pedrayo, mesmo pensando na posibilidade de editalo e acolleron a idea magnificamente; dende A Coruña proporcionáronnos algún discurso. Despois, a propia Consellería de Cultura, non sei se porque os convencemos nós hai tempo ou por propia iniciativa, grava tódolos congresos e tódalas cousas que organiza; e tamén nolos cede a Dirección Xeral de Promoción Cultural, da que era director o señor Homero Pérez Quintana, para que nós teñamos aquí copias.

Na conservación de inéditos populares temos aquí como estrelas a colección de Dorothé Schubarth, unha etnomusicóloga suíza que andou por aquí nos anos setenta, que veu o ano pasado ó noso encontro. Trátase dunha colección de 237 CDs de gravacións que hoxe non se poden xa escoitar en voz popular. Desas gravacións temos aquí copia de acceso público para consulta. É un dos materiais etnomusicais máis interesantes. Hai outra copia exacta que fixera ela no seu momento en Radio Nacional da Coruña e outra na Fundación Barrié como copias de seguridade. Se a miña se perde que quede unha en Galicia. Cando empezamos nós co tema do proxecto puxémonos en contacto con ela a través de Antón Santamarina e non tivo ningún problema en que nós tivesemos outra copia, que é a que se usa, porque nin as bobinas de Radio Nacional nin as da Fundación Barrié teñen esa posibilidade. Temos tamén outro tipo de fondos, como os de Eva Gugenberger, unha sociolingüista que fixo unha serie de setenta e tantas entrevistas en América sobre a disolución da comunidade lingüística galega no conxunto arxentino a través de entrevistas en tres xeracións. Chegamos a un acordo con ela, fixemos duplicación, transcribimos e está iso a disposición pública aquí. Ou mesmo o que lles dixen antes dos centros da terceira idade, que fixemos máis de cen horas de gravación, sobre todo para promover unha experiencia que consistía en que licenciados

en Filoloxía e persoas do mundo da Antropoloxía estivesen cunha serie de guións durante un mes preguntándolles ós vellos sobre cultura popular. A partir de aí quitamos ese libro que saíu hai uns meses e que é un exemplo. Despois o dos centros escolares, etc.

Polo que respecta á conservación dos materiais editados, temos que dicir que despois da compra daquela colección de que lles falaba, seguimos ampliando os fondos, basicamente a través de doazóns. Antes falabamos en privado do problema que hai coas edicións nalgúns sitios raros. O tema do depósito legal, que no seu momento tivo unha importancia clave, e que a segue tendo, non resolve todo. Galicia recibe o depósito legal dende o ano 85, un depósito legal que está indo ó Centro Superior Bibliográfico. Pero qué ocorre cos materiais que Carlos Núñez edita en Londres ou en Dublín, qué ocorre con moitísimos grupos de aquí que gravan en Madrid. Iso nunca chega aquí por depósito legal. Entón ou nolo ceden ou temos que buscalo por aí. Hoxe temos uns dous mil cincocentos documentos entre LPs, singles, CDs, casetes, lousas, etc. Non é moito, en total son unhas dezaioito mil entradas de dezaioito mil temas distintos, que para o que é a memoria musical do país é bastante; non só recollemos grupos galegos senón grupos de fóra que toquen ou canten temas de aquí. Por exemplo, as cantigas medievas de Santa María, temos de Upsala, temos de Rosario, etc. Non facemos outro tipo de principio de recompilación de material máis có que dalgún xeito teña que ver con Galicia, non por ningún tipo de particularismo ou de exclusivismo senón porque hai tanto que facer que temos que empezar por algún sitio; senón, perdémonos. Somos conscientes de que á parte desta colección que temos nós, en Galicia hai outras catro, cinco ou seis coleccións grandes. Recentemente faleceu, como saben, Suso Vaamonde, que tiña unha excelente colección musical, e nalgún momento estivemos falando da posibilidade de integrala. Tamén están as persoas vencelladas ó mundo radiofónico.

¿Como estamos tratando ese material editado? Obviamente, catalógase en formato Marc, de cara a integrarse na autoestrada gale-

ga da información, a través de Innopac, que é como se chama esa rede. Estamos en relación co Centro Superior Bibliográfico para o tema de rexistros sonoros e concretar a “plantilla” da ficha de catalogación. Outro dos proxectos é sacar proximamente un CD-rom que sexa unha discografía histórica galega, con tódolos fondos que temos nós e mailos que teñen outras entidades e outros sitios que localicemos –citei antes por exemplo o caso do Museo de Pontevedra por eses fondos de lousa vellos–, e queremos que nese CD-rom estea toda a información de cada un dos discos, dende a carátula dixitalizada ata a duración de cada tema, por exemplo.

No que atinxe á difusión, hai que dicir que a difusión destes materiais é o que xustifica a existencia dunha institución cultural como é o noso proxecto. Para nós ademais esta difusión dos materiais serviu, por unha banda, como presentación en público de que había algo movéndose, buligando, e por outra para chama-la atención sobre este tipo de patrimonio. Nós estivemos e estamos sempre absolutamente abertos a colaborar neste tema con todo o mundo, a editar cousas en conxunto. Eu lembro que, así que empezou a idea e que empezou a funciona-lo tema de recoller información para o Arquivo Sonoro de Galicia, *O Correo Galego* sacou unha colección que se chamou Fonoteca 92, con partes de música, de palabra, etc., e nós colaboramos con eles coa parte de palabra. Proporcionármollos materiais e con esa colección, coa tirada que tiña, foi a primeira vez que todo o mundo puido coñecer-la voz de Cunqueiro. Editamos conferencias, homenaxes, cursos, sons, etc. Nun principio comezamos con casetes porque era un formato tremendamente barato, saíanos a sesenta e pico pesetas a casete, tiña moita utilización na escola, para escoitar no coche, e tiña moitas vantaxes. Despois empezamos a saca-las casetes coa transcripción e cun estudio dentro, que era máis interesante. E, ata o momento, cando se abarataron os custos, editamos CDs e ultimamente estoxos con varios CDs. Aproveitamos efemérides de sucesos ou de acontecementos que nos podían axudar a difundir materiais. Por exemplo cando foi o setenta e cinco aniversa-



rio da revista *Nós*, hai uns anos, cun xornal de aquí fixemos unha edición para repartir con el, polo que catro mil persoas puideron ter na súa casa esa edición de Otero Pedrayo falando de como fora aquel núcleo de amigos que nos anos vinte montaran a revista *Nós*; contada en primeira persoa nunha conferencia pronunciada en Ourense no ano 1970. Despois no Día das Letras Galegas editamos documentos sonoros de Blanco Amor, de Fole, de Celso Emilio Ferreiro, de Ferro Couselo, do que tamén fixemos unha distribución masiva co xornal *La Región*. E estas edicións conxuntas fixémoslas co Colexio Médico de Ourense, coa Fundación Otero Pedrayo, coa Deputación de Ourense, coa Fundación Rosalía de Castro e coa Delegación de Cultura, por exemplo. E a todas lles presentabámo-la mesma idea: mire, temos este material e se queren podémolo sacar conxuntamente. Normalmente a xente é moi receptiva. Lembro a oferta que lle fixeramos ó Colexio Médico de Ourense: unha conferencia de Otero Pedrayo sobre a historia dos médicos galegos pronunciada no Colexio Médico de Ourense. Co gallo dun acto conmemorativo, repartíronlle-la conferencia a tódolos seus asociados. Custoulles a eles cen mil pesetas e quedaron de marabilla e a nós o que nos interesaba era que todo o mundo tivese esa conferencia, que soubese que había un proxecto, que había algo en marcha. Entón, con esa penetración así horizontal, estamos contentos. Tamén dentro destas colaboracións podemos destacar que co Instituto da Lingua Galega sacamos un estoxo que se titula *Bloques e áreas lingüísticas do galego*, no que os lingüistas fixeron, din eles que por primeira vez no mundo da romanística, unha edición das variantes dialectais da fala. Collendo dos tres grandes bloques de fala nosos –oriental, central e occidental– sacamos ese material que ten a súa utilización tanto aquí como para o coñecemento exterior da fala. Non sei se noutras linguas hai esta edición de dialectoloxía, pero con esta quedamos contentos. Ultimamente, entre as nosas edicións está a dos centros da terceira idade, da que eu estou especialmente satisfeito.

Á parte de editar cousas, prestamos materiais. Faláballes antes de que o Centro Dramático Galego está poñendo a voz de Castelao, que lle pasamos nós porque témo-lo disco orixinal. Noutro momento para outras actuacións pasámoslle gaivotas, campás e sons que precisan. No último CD de Carlos Núñez aparece unha mención de agradecemento a esta casa porque tamén lle pasamos lobos ouveando para o seu CD. Ó IGAEM, da Consellería de Cultura, proporcionámoslle vintetantas voces históricas, que forman parte da exposición do Pavillón de Galicia en San Lázaro. Un chega alí, pon os auriculares e di: quero escoitar a Castelao, preme un botón e escóitao, ou a Otero Pedrayo, ou ó papa falando en galego, ou a Ramón Franco cando chega co avión a Arxentina. Á Xunta tamén lle pasamos material para as súas webs. Estamos agora no Museo Virtual Castelao, agora hai unha manía moi grande co museo virtual e con estas cousas e respondemos a iso. O Museo Virtual Castelao ten alí seis ou sete cortes que lle proporcionamos coa voz del e doutros persoeiros falando sobre o tema, case todos de procedencia americana. Os centros de recursos da Consellería de Educación cando fan vídeos sobre distintos persoeiros pídennos a nós o material; e despois damos ese pequeno servizo público modesto na medida en que non existimos demasiado, como son as consultas das gravacións de Dorothé Schubarth e dos fondos americanos.

En Galicia hai poucas editoras de música, son sete ou oito. O ritmo de produción anual é escaso. Unha fonoteca pode chegar a seguir ese ritmo e ir adquirindo todo. Ó mellor unha fonoteca noutro sitio ten iso máis difícil, pero ó estarmos falando dun territorio pequeno, pois si é posible.

Este é un pouco o noso traballo e a nosa situación, e como vemos nós o tema este.

O tema da fonoteca ideal é unha cuestión de mañá, pero quería insistir en dúas ou tres ideas. Pensamos que o tema dos arquivos, museos e bibliotecas tradicionais ten unha casuística propia, na que o encaixe das novas tecnoloxías non é fácil nin unívoco. Falei

antes de fotografía, de vídeo e de son, pero podemos falar de soportes informáticos: ¿quen se ocupa do arquivo dos disquetes e destas cousas?

Para que vexan que isto é outra problemática, estiven revisando o boletín de ANABAD desde que saíu, e hai só un par de artigos de fonotecas. Un, escrito por unha das persoas que está aquí, dunha visita ó National Sound Archive e pouco máis. Desde ese mundo é un tema que queda un pouco lonxe, creo. Por iso, dende a modestia da nosa realidade actual, pero coa enormidade do desexo de que isto funcione e vaia a máis, nós integrámonos en AEDOM (Asociación Española de Documentación Musical), aínda que é un tema específico, e a través dela na Asociación Internacional de Arquivos Sonoros (IASA). No tema propio da definición de arquivo sonoro, fonoteca, centro de documentación musical, vemos que son entidades distintas, algunhas confluentes, outras non; son temas sobre os que convén falar e convén falar nos corredores, no café, de aquí a mañá para ver. En calquera caso, a constitución dunha fonoteca garante o traballo e a súa continuación máis alá das vontades voluntaristas que sempre son imprescindibles á hora de poñer en marcha isto. Lembremos que tódalas fonotecas teñen unha orixe ou no depósito legal, e a través del nas bibliotecas nacionais, ou en coleccións particulares de persoas que traballan en temas de folclore, de lingua, de historia, de animais, de voces históricas ou en coleccións de radio. Estas son as bases. Nós pensamos que é posible estruturar sobre todas estas ideas e sobre todas estas coleccións, que lles dixen aquí, unha fonoteca de conservación policéntrica, dinámica, plural, que responda un pouco a modelos organizativos que temos que crear. A min gústame moito o modelo de referencia dos ingleses, do National Sound Archive, que ten departamentos moi autónomos e que levan liñas de traballo confluentes e abertas.

## O ARQUIVO SONORO DA RADIO GALEGA

*Xosé María Fernández Pazos*

Radio Galega

A miña intervención vai ser curta xa que contamos nesta mesa con persoas máis especializadas e con máis ampla bagaxe no que se refire ó campo dos arquivos sonoros.

E vou ser breve por dúas razóns, a primeira delas porque acabo de chegar a este campo. Aínda que teño a honra de ser un dos fundadores da Radio Galega hai tres lustros, a miña actividade profesional levoume por outros camiños relacionados co mundo da información e das redes informáticas ata hai escasamente medio ano. Son a penas, pois, uns meses que me permiten ter unha visión moi exigua deste mundo que creo que no noso caso está aínda nos seus inicios.

A segunda razón é que creo máis interesante escoitar, como dicía, os meus compañeiros de mesa xa que, á marxe das súas traectorias profesionais, son responsables de arquivos de empresas sobranceiras e pioneiras en España e no mundo, e creo que poderemos sacar maior proveito das súas experiencias.

Como vostedes saberán, a Radio Galega cumprirá o próximo día 29, mércores, quince anos desde o inicio das súas emisións regulares, tal día coma ese de 1985. Desde entón a emisora pública do país pasou por distintas etapas que incluíron incluso a de cambio de estudos desde San Caetano á actual de San Marcos.

### AS ORIXES

Remontándonos ás orixes da Radio Galega, esta nace coa clara función de difundir e promove-la lingua, a sociedade e a cultura do noso país, misión recollida na Lei de creación da Compañía de Radio Televisión de Galicia aprobada polo Parlamento de Galicia en 1984.

Así pois, a posta en marcha da emisora absorbeu case tódolos recursos nas súas etapas iniciais, o que fixo que o concepto clásico de arquivo quedase relegado a un segundo plano, que non impediu, sen embargo, gardar material sonoro que pola súa importancia debía ser almacenado e conservado.

Debido ás limitacións orzamentarias, sómo-la emisora pública do Estado co presuposto máis baixo. Existía unha carencia básica no que se refire á música do país. Deste xeito, a emisora inicia a súa andaina creando un servizo de produción que trata de suplir-la carencia de gravacións musicais existentes naqueles anos no panorama da nosa Terra. Un tema prioritario, se se pensa que cando nace a Radio Galega non chegaban a varias ducias os discos de música galega editados, de aí a importancia e prioridade que se lle deu a este servizo. Este departamento, existente aínda hoxe, dedícase a realizar produción musical de cantantes, grupos, bandas, agrupacións corais, etc., de Galicia, contando para iso cunha infraestructura da que falaremos máis adiante.

No que se refire ó arquivo sonoro en concepto clásico, podemos dicir que a Radio Galega non contou nunca ata agora cun servizo propio dedicado a este labor. Existían gravacións realizadas polos distintos departamentos da casa que, en diferentes soportes de audio, se gardaban baixo a responsabilidade dos xefes de servizo.

Así encontrámonos con que a área de informativos arquivaba voces relacionadas co mundo social, político, cultural, etc. Primaba para o seu almacenamento, loxicamente, o criterio informativo.

O servizo de programas procedía ó arquivo de entrevistas de interese básico para o noso país, ou de programas en que os persoeiros tiñan vinculación coa Terra, sen esquecer loxicamente aqueles que destacaban nas súas actividades, aínda que non tivesen relación con Galicia.

No que se refire ó servizo de emisións, responsable do que sae en antena ou das realizacións no exterior dos estudos, este arquivaba gravacións de transmisións ou eventos de importancia social, que tivesen relación ben con Galicia ou ben con España.

Podemos, pois, resumi-la situación inicial dos primeiros anos da emisora como un compendio inconexo de gravacións realizadas en distintos soportes físicos e de difícil uso e aproveitamento. Pero non pensen que esta situación se producía soamente na nosa emisora. Aínda hoxe, as áreas de arquivo son as cincentas das emisoras, se exceptuamos loxicamente casos salientables, xa que o seu uso límitase a acontecementos ou gravacións puntuais.

A situación cambia hai uns anos cando se decide nomear un responsable do arquivo, quen, con poucos medios e moita vontade, procede á recuperación de material sonoro. A el débese en parte que a emisora galega teña unha base sonora que supera as catro mil horas. Caso á parte merece o arquivo musical ó que faciamos referencia e do que, como xa dixen, falarei máis adiante.

#### ¿CAL É A SITUACIÓN ACTUAL?

A Radio Galega conserva na actualidade un fondo sonoro que contén as voces dos homes e mulleres máis sobranceiros do noso país e os sons dos grandes acontecementos dos últimos anos, tanto de Galicia coma do exterior.

Chegou, pois, o momento de realizar a catalogación e unificación arquivística de todo ese material, e é nesa fase onde nos encontramos nestes intreos.

O cambio de director a finais do pasado ano fai que se decida a creación dun “arquivo sonoro” na súa concepción clásica, que permita o aproveitamento do material sonoro existente tanto polos xornalistas da emisora como, nunha segunda fase, por entidades ou particulares do exterior.

Despois dunha profunda análise e estudio das necesidades da emisora, decídese a posta en marcha dun arquivo sonoro, do que de seguido lles vou explica-la súa estrutura.

Antes teño que dicirlles que se analizaron os esquemas de funcionamento de case unha ducia de emisoras, desde as grandes estacións, como é o caso de Radio Nacional de España, que emite case

dez programas cun exemplar arquivo sonoro e gran dotación humana, pero que escapa ás posibilidades e, lóxicamente, ás necesidades reais dunha emisora como a Galega, ata estacións semellantes como Catalunya Radio ou Radio Euskadi, que aínda que emiten varios programas son comparables en produción á Radio Galega.

Entrando xa no que se refire ó funcionamento do arquivo en si, debemos distinguir varios apartados:

A– Os criterios de almacenamento da información para o arquivo.

B– Programa de xestión utilizado para o seu uso interno.

C– Soporte físico para o almacenamento.

D– Uso externo do material.

*A. Que criterios se van seguir para o almacenamento da información*

O material sonoro que hai que almacenar vai ser decidido a dous niveis.

O primeiro nivel será responsabilidade do xefe de servizo, quen decidirá o almacenamento do material para gardar en función da súa importancia. Como é lóxico, e dado que é imposible que un xefe escoite a emisión as 24 horas do día, decidiu-se que exista un segundo nivel, que implica directamente os responsables e editores dos programas e os produtores destes, os cales decidirán que se archive aquilo que no seu criterio merece ser gardado.

Este sistema obriga a unha maior participación activa de tódolos traballadores da emisora e garante que non “escapen” documentos que doutro xeito podían pasar desapercibidos nunha programación que abarca as 24 horas do día.

Así, por exemplo, o xefe de informativos decidirá archivar aquilo que considere de interese para o seu uso posterior, xa sexa pola súa importancia temporal ou como testemuño histórico. Dado que é imposible segui-los contidos da emisión diaria de catro informativos

de varias horas de duración e de 18 boletíns horarios, os editores e coordinadores destes encárganse de decidi-las gravacións que se incorporan ó arquivo mediante un sistema que explicarei máis adiante.

### *B. Programa de xestión utilizado para o seu uso interno*

Neste punto encontrámonos nun dilema, xa que existen varios programas dedicados a esta función que estamos a analizar nestes momentos para o seu maior aproveitamento. O que si podemos adiantar é que o sistema terá a súa base de funcionamento na dixitalización.

Nas próximas semanas entrará en funcionamento na Casa da Radio a base de datos “Musicón” baixo formato Windows. Esta base permite a xestión de discoteca, fonoteca, publicidade, etc. O seu uso, pois, é axeitado para o arquivo sonoro e permite a consulta do material arquivado e o uso directo do gardado.

Existe, sen embargo, na actualidade, a posibilidade de utiliza-los medios existentes, que consisten no uso da base de datos BRS, xestión de discoteca, para a busca de datos, e o GDS, xestión de emisión. A vantaxe é que os dous programas son xa operativos, o seu uso é coñecido polo persoal, permite a creación de caixas específicas para o uso do arquivo e é accesible desde controis, discoteca e cabinas, o que permite o seu uso inmediato.

Cómpre dicir que estes programas son utilizados xa na xestión dos dous programas que se están a emitir en dixital: a programación normal e a canle musical que emite xa desde hai nove meses en probas.

A Radio Galega fai xa desde hai dous anos toda a súa programación dixitalizada. O clásico uso de cinta aberta e posteriormente de minidisco ou disco óptico está xa desterrado e pasou, no caso da nosa emisora, á historia hai xa tempo. Potentes equipos informáticos ocupan en cada estudio e cabinas os clásicos revox, como eran coñecidos os magnetófonos de cinta. A programación, a publicidade, os cortes, os programas, son montados nos ordenadores e programados antes da súa emisión.



O sistema permite xa dispoñer do material radiado desde os postos de edición e moi pronto, desde calquera terminal da emisora, o locutor ou produtor poderá acceder a ese material directamente. Nesa etapa de total dixitalización é onde nos encontramos no que se refire ó arquivo sonoro.

Así, desde unha unidade de almacenamento manteranse accesibles para o locutor as gravacións dos últimos meses, gravacións que conterán voces, sons e programas que polo seu interese sexan actualidade e susceptibles de seren usadas en calquera momento. Este sistema, ademais dunha maior axilidade e rapidez de uso, fai que o material sonoro non abandone nunca o arquivo, evitando deste xeito o posible extravío do material, inevitable, por outra banda, polas présas con que habitualmente se funciona nun medio tan inmediato como é a radio.

Posteriormente, e pasados eses meses de acceso directo, ese material pasará ó arquivo permanente, que será accesible previa petición, sempre a través da rede interna da casa.

Antes de seguir aquí teríamos que facer unha aclaración no sentido de que a base de datos para a consulta subdividiríase en distintos apartados que conterían este esquema:

- Base de datos de palabra, subdividida pola súa vez en:
  - Voces (cortes, entrevistas, etc.)
  - Efectos sonoros
  - Dramáticos e programas
  - Publicidade
- Base de datos de música (xa existente). Neste criterio incluíriase discoteca e departamento de produción.

Detallando brevemente as bases anteriores, hai que dicir que a base de voces recollería cortes xerados basicamente por informativos e entrevistas realizadas en programas.

A base de efectos sonoros recolle, como o seu nome indica, gravacións de efectos utilizados habitualmente pola radio e gravacións relacionadas con Galicia.

A base de dramáticos recolle as gravacións de obras de teatro, de novelas radiofónicas, ensaios e programas especiais que a modo de narracións emite a emisora.

A base de publicidade arquivará tódolos anuncios e promocións realizados na emisora. Esta área ten ademais a particularidade de que os anuncios publicitarios que se emiten son traducidos integramente ó galego, a pesar de que a maioría deles veñen en castelán. Comporta, pois, un intenso labor de adecuación que involucra a técnicos, locutores e lingüistas. De aí que se considerase oportuno almacena-los anuncios para a súa conservación.

Por último, a base de datos de música abarca dúas áreas: a de produción allea, integrada polas gravacións que se xeran fóra da emisora, como discos, CDs, cintas, etc., e a de produción propia, que grava agrupacións e cantantes relacionados con Galicia.

### *C. Que soporte físico se usará para o almacenamento dos contidos*

Como se comentou ó principio, na actualidade a maioría do material arquivado encóntrase en distinto soporte segundo o departamento que o arquiva. Desde hai tempo estase pasando todo ese material a discos compactos pola súa axilidade, baixo custo e longa duración.

Para ese arquivo sonoro xa en marcha proponse o almacenamento do material en CDs no caso da base de datos de palabra (estudiaríase o DVD), o que garante unha duración indefinida con calidade dixital. O sistema de compresión de audio sería o Mpeg nas dúas versións: 2, usado na actualidade, ou Mpeg 3, con maior capacidade de almacenamento. Estes sistemas teñen, sobre os clásicos de disco magnetóptico, as seguintes vantaxes:

- Maior rapidez de busca
- Maior rapidez na recuperación das gravacións
- Unha calidade da gravación dixital

Esquema de funcionamento:

En definitiva, o proceso de selección e arquivo do material seguiría o seguinte esquema de uso:

Desde o ordenador utilizado polo redactor ou editor depositaríanse nunha caixa creada para tal efecto os cortes que gardar segundo os criterios previamente establecidos. Ese material, unha vez incluído na base de datos, sería accesible desde calquera posto da casa para o seu uso e consulta inmediata. Asemade crearíase a ficha para a base de datos sobre os contidos almacenados.

O usuario podería mediante as bases de datos acceder ó corte ou gravación desde a súa terminal poñendo nunha caixa ou carpeta informática os cortes solicitados, de tal xeito que o soporte físico non abandone nunca o arquivo onde está gardado. Iso acontecería no que se refire a gravacións que pola súa actualidade é necesario que estean accesibles de xeito inmediato ó editor. Pasado un tempo, o material arquivaríase en soporte CD, que sería accesible por parte do usuario mediante solicitude. Localizada a gravación, esta depositaríase nunha caixa informática e poderíase consultar desde as terminais.

O esquema, como se ve, é moi simple e de rápida utilización.

Ata agora falamos de xeito breve do esquema de selección, funcionamento e utilización do arquivo e base de datos de voces integrado na actualidade por unhas catro mil horas de gravación, aproximadamente.

Facía referencia ó principio tamén á base de datos de música, que, como dicíamos, estaba integrada por produción allea, discos e cintas producidas no exterior, e por produción propia realizada pola emisora.

Como comentabamos anteriormente, a Radio Galega creou co seu nacemento, hai agora quince anos, o servizo de produción que trataba, e sinceramente creo que o logrou, de cubrir un oco no campo da música galega. Desde aqueles tempos iniciais, a emisora pública realizou varios milleiros de horas de gravacións que

abarcán cantantes, corais, bandas de música, concertos de música clásica e moderna, festivais de música folk, etc., fundamentalmente relacionados con Galicia.

Gracias ó seu labor de produción editáronse case un cento de discos de agrupacións musicais galegas e varios centos de cassetes, sen esquecer, por exemplo, gravacións utilizadas despois en vídeos ou recitais.

Na actualidade este servizo conta cun estudio móbil que permite realizar gravacións en calquera parte do país e un estudio –denominado estudio 5– de 105 metros cadrados totalmente dixitalizado e dotado dunha mesa de mesturas de corenta canais. Todo o sistema está dixitalizado e as gravacións realízanse gratuitamente a aquelas persoas ou grupos que o desexen. Con estes másters de gravación, os grupos poden editar posteriormente discos, potenciándose con iso o labor promocional da música galega. Este estudio é utilizado tamén para a realización de gravacións de teatro ou edición, por exemplo, de recitais poéticos.

Chegados a este punto, cabe preguntarse qué uso, á marxe do interno, se pode facer do arquivo sonoro da Radio Galega.

O material existente na emisora pública foi utilizado xa en diferentes ocasións por entidades e empresas do país. Así, o departamento de produción realizou gravacións que posteriormente foron distribuídas por empresas discográficas de Galicia.

Froito da colaboración con empresas editáronse cassetes de música, teatro, etc., de difusión masiva, como por exemplo os entregados por *El Correo Gallego* hai uns anos.

Tamén se editaron CDs con voces sobranceiras da nosa historia, coma a de Afonso Daniel Rodríguez Castelao, ou de emisións radiais do exterior, edicións que non serían posibles se non fose polo Arquivo Sonoro de Galicia integrado nesta institución que hoxe nos acolle.

Así mesmo, gracias ó Servizo de Radio Exterior da Radio Galega, creado en 1992, enviouse material de arquivo a multitude de programas de radio que emiten en varios países para a colectividade galega, e en galego.

Como se pode apreciar, aínda que de curta existencia, a achega do Arquivo Sonoro da Radio Galega non é pequena, e grazas a el promocionáronse os sons da nosa terra.

Nesa liña de colaboración e potenciación do arquivo da Radio Galega, manteremos, e xa falamos de futuro, a curto prazo contactos con institucións, organismos, entidades, particulares e empresas que nos permitan potenciar aínda máis este. Así, por exemplo, desexamos potencia-la colaboración que se mantén co Consello da Cultura Galega, tendente á recuperación de fondos sonoros da emigración.

Quédanos un punto por abordar. Ata o de agora falamos do uso dese arquivo por parte dos editores e locutores da Radio Galega, de empresas discográficas ou institucións, pero, ¿que pasa co uso dese material por parte dos oíntes, dos cidadáns?, ¿como acceden a el?

Non existe nestes momentos un servizo que comercialice ou permita o acceso a esas gravacións por parte dun público amplo. Unha vez que o arquivo estea perfectamente organizado, estudia- rase o uso deste.

A pesar diso, e desde hai tres anos e medio, a Radio Galega, pioneira das emisións de radio por Internet, ofrece a posibilidade de acceder a programas de radio que en forma de arquivo poden ser escoitados en calquera parte do mundo. Inicialmente ofrecéronse na rede cinco programas que posteriormente, e despois dunha sondaxe entre os internautas, quedaron reducidos a tres.

Trátase de *Concerto Popular*, dedicado a bandas de música; *Lume na Palleira*, que recolle a música da terra; e *Vieiros da Galeguidade*, revista da emigración. A curto prazo incrementaranse os contidos doutros programas, entre os que se encontra un boletín de noticias de Galicia que será remitido ás emisoras con programas no exterior.

A intención final é permitir, xa sexa mediante a rede Internet ou mediante petición en soporte físico, o acceso a ese arquivo, que en definitiva é patrimonio de tódolos galegos.

## O ARQUIVO DE TVE EN GALICIA

*Rubén Rivas Vidal*

TVE en Galicia

Quero dicir antes de comezar que a miña presenza neste foro é estraña dado que o *II Encontro O son da memoria* parece concibido como lugar de análise e debate da situación dos arquivos sonoros galegos; coa pretensión, ademais, segundo puiden ver no tríptico, de atopar modelos organizativos para os materiais que os compoñen. Pois ben, eu nin proveño dun centro sonoro, nin son un teórico da arquivística e da documentación, e nin sequera neste momento son compoñente, como consta no programa, do servizo de arquivo e documentación de TVE-G. A miña participación responde máis ben a un intento por parte dos organizadores de presentar como se articula un fondo primo irmán dos sonoros, un arquivo de televisión, que neste caso concreto correspondería co do Centro Territorial de TVE en Galicia. Sen embargo esta é tamén unha ocasión para facervos partícipes a todos vós do proxecto que a Universidade de Santiago veu desenvolvendo durante os dous últimos anos no arquivo de TVE-G, e que deixou ó descuberto as riquezas históricas que alí están depositadas.

Para poñerse en situación, hai que sinalar que TVE-G entrou en funcionamento a comezos da década dos 70, coincidindo cun momento de expansión na televisión pública. O Centro Territorial comezaría sendo unha unidade informativa (25 de xullo de 1971) para pasar posteriormente a realizar desconexións das emisións centrais de Prado del Rey (15 de agosto de 1974) e a irse dotando de correspondencias e delegacións nas principais cidades galegas. O carácter de servizo público que se lle supón de por si ó propio ente televisivo veríase reforzado no caso galego coa aprobación do Estatuto de Autonomía. No texto, e agardando que a propia autonomía puidese, como sinalaba o arti-

go 34 apartado 3, “regular, crear e mante-la súa propia televisión, radio e prensa”, estipulábase na disposición transitoria 6ª que sería a mesma RTVE a que resolverse “a través da súa organización en Galicia un réxime transitorio de programación específica para o territorio de Galicia” que, como concretaba o propio documento, había de ser emitido pola segunda canle.

Esta función de servicio público así como o feito de que durante máis dunha década fose o único medio televisivo con presenza na nosa terra converteron, logo de máis de 25 anos de emisións, o depósito de TVE-G no principal fondo audiovisual da historia recente de Galicia. O proceso de autonomía, as primeiras eleccións autonómicas, municipais e xerais, entrevistas con persoeiros da cultura e da política... son hoxe por hoxe auténticas “exclusivas” deste centro. Cuestión á marxe é sen embargo o estado en que se atopa este fondo, tanto no seu aspecto de clasificación coma de conservación.

A nivel físico o dito arquivo ocupa no actual Centro Territorial de San Marcos (Bando–Santiago de Compostela) tres grandes espacios da planta baixa, que se corresponden con tres etapas cronolóxicas distintas. Nembargantes, e para realizar unha aproximación á situación dos materiais e ós seus contidos, a forma máis sinxela é empregando como guía os distintos soportes de filmación ou gravación que se utilizaron nos 25 anos de Televisión Española en Galicia. Poderíamos, pois, e atendendo a este criterio, falar de catro grandes depósitos:

#### DEPÓSITO DE CINE

Trátase dunha innumerable cantidade de rolos de película fotográfica (celuloide), en formato de 16 mm e que responde temporalmente a un período que vai dende a inauguración do centro (1974) ata mediados da década dos 80, cando este soporte é substituído por outros máis manexables. Dende un punto de vista histórico é, sen dúbida, a parte “estre-

la” do arquivo, non só pola súa antigüidade senón porque estamos, na meirande parte das ocasións, ante documentos audiovisuais únicos. Non obstante, e a pesar de ser un fondo pechado dende hai anos, ata hai ben pouco descoñecíanse os materiais que alí estaban depositados e só os traballadores máis veteranos do centro, porque foron eles mesmos os que filmaron ou montaron esas imaxes, sabían dar unha certa indicación.

As pautas de conformación deste depósito non responden sen embargo a ningún criterio, nin *temporal* (conservar todo o filmado para que co paso dun determinado tempo e xa cunha certa perspectiva histórica se poida realizar unha escolma), nin *material* (dar prioridade de conservación ó emitido, algo que era ademais imposible xa que non se facían copias dos programas en directo) e moito menos de *autoridade*. O sorprendente é, pois, que puidesen chegar ata nós tal cantidade de cintas, e máis se facemos caso dos relatos dos traballadores, que contan como en cada traslado de sede desaparecían caixas enteiras con rolos de 16 mm e como as que se conservaban permanecían en faiados húmidos ou á intemperie ata que se decidía cal ía se-lo seu lugar definitivo na nova instalación. Na actualidade, e por primeira vez, estas cintas teñen unhas mínimas condicións de conservación tanto no sentido da imaxe –contan cun des-humidificador...– coma da seguridade –están gardadas baixo chave.

As características técnicas das imaxes deste fondo conforman un dos puntos en que se presentan máis variacións. Así, e polo que respecta ó procedemento, ímonos atopar cunha primeira etapa de cintas en branco e negro, para pasar logo, en coincidencia coa adquisición por parte do centro dun laboratorio de cor, a un período de convivencia entre o B/N e a cor, ó final do cal, ano 1980, se acabará impondo esta última. Algo semellante acontece tamén co son, onde á par de cintas sonoras nos seus tipos de soporte acústico (banda magnética ou banda óptica) vai existir un amplo número de cintas mudas. Estas



deben o seu silencio ó feito de que foron montadas para realiza-la locución en directo ou, como acontece na meirande parte das ocasións, por perderse ou desincronizarse a banda de son.

A diversidade e amplitude deste depósito, ó que ben poderíamos denominar *arquivo histórico*, dificulta tamén o feito de establecer unha clasificación xeral que atenda ó nivel de contidos. Aínda así, e recorrendo ós criterios de procedencia do material, poderemos falar dunha estrutura de 3 grandes bloques:

1º. Pequenos rolos (de 2 a 5 minutos de duración). Trátase do material máis numeroso e corresponderíase principalmente con cintas procedentes de informativos, polo que en moitos casos carecen de son.

2º. Imaxes orixinais (brutos). Documentos sen montar e cunha duración media de ata 20 minutos.

3º. Programas. Constituído por espazos producidos polo propio centro e que se atopan montados, con son natural e locución. Consérvanse numerosas series completas como *O mar*, *O agro*, *Do cinema galego*, *A muller*, *Caderno do venres*, *Galicia xa...*

#### DEPÓSITO DE POLGADA

Igual que sucedía no caso anterior, o depósito de polgada é un fondo xa pechado e que ten a súa principal eiva no estado de conservación das cintas, invadidas xa nalgúns casos polos fungos. Está composto por unhas 2.000 bobinas dunha duración máxima de 90 minutos en formato dunha polgada, sistema que tomou o relevo dos 16 mm e que conviviría ata case a década dos 90 cun soporte novidoso coñecido como U-matic.

Polo que respecta ós criterios de formación deste fondo, hai que sinalar que responden principalmente a unha liña *material*, é dicir, priorizouse a conservación de todas aquelas imaxes emitidas, o que permitiu que chegasen ata nós programas completos como pode se-lo caso de *Canal 13*, *Museos galegos*, *Máis alá*, *Labregos*, *Televerde...*

A principal diferenza do depósito de polgada con respecto do de cine, deixando á marxe as características técnicas propias de cada soporte, vén dada pola existencia para este último dunhas fichas en papel, moi breves, pero que permiten, alomenos, unha localización concreta dos títulos.

#### DEPÓSITO DE U-MATIC

Mentres que a polgada tomou principalmente o relevo do cine no que a gravación de programas se refire, o formato U-matic viría a significar en TVE-G a substitución dos sistemas anteriores na realización de informativos. Son máis de 1000 cintas dunha duración máxima de 60 minutos e compostas principalmente por noticias emitidas en telexornais (conservando a locución e, se é o caso, o son natural) e por unha boa parte das súas imaxes orixinais, as consideradas na expurgación como máis importantes.

Do mesmo xeito que acontecía co depósito anterior, o U-matic conta tamén con fichas en soporte papel, que permiten a localización dun acontecemento polas persoas que o protagonizan ou pola natureza deste, pero nunca polos seus contidos.

#### DEPÓSITO DE BETACAM

Está diferenciado dos mencionados anteriormente por dous grandes elementos: trátase dun fondo aberto e informatizado polo Servizo de Arquivo e Documentación do centro territorial. O primeiro deles é lóxico xa que este formato continúa vivo na actualidade e segue a ser, aínda que xa estea nun proceso de convivencia cos sistemas dixitais, o usado no día a día da programación. O segundo é unha novidade importante con respecto ós anteriores, dado que dende o 5 de abril de 1990 persoal de arquivo e documentación está informatizando o depósito, o que significa a clasificación tanto dos informativos coma dos programas nunha ficha modelo seguindo o programa ISIS, adoptado por TVE para os seus arquivos.

## O MODELO DE FICHA INFORMÁTICA DE TVE. ESTRUCTURA E EXEMPLOS

Como é de supoñer, a organización dun arquivo e por extensión a da súa base informática está en función de prestar un servizo concreto, de responder a unhas necesidades de emisión que pasan por localiza-las imaxes que se demandan para os diversos programas. A base ha de permitir, pois, non só unha boa almacenaxe dos datos senón tamén, e o que é tan importante, facilidade para a recuperación destes, permitindo que os documentos poidan ser localizados polo meirande número de campos. Cantos máis apartados sexan recuperables á hora de realizar unha busca, máis posibilidades teremos de responder positivamente ás demandas, especialmente porque as solicitudes non se fan só no sentido físico do documento (¿Onde está determinada cinta?) senón maioritariamente no sentido informativo, no aspecto da mensaxe (¿Onde podo localizar un determinado personaxe? ¿Onde podo localizar un acontecemento concreto?).

Pero se o soporte informático desempeña un papel transcendental á hora de traballar cos documentos, non menos importante é tamén o xeito en que se introduce a información nesa estrutura. Unha análise defectuosa vai impedir unha localización áxil e exacta. Teremos logo o máximo coidado en que a ficha sexa concisa (ofertando a meirande información co menor número de termos posibles), precisa (reflectindo fielmente o que se ve ou o que se fala), intelixible e coherente, evitando as frases longas, ambiguas ou sen achega informativa.

No caso concreto de TVE a estrutura da súa ficha informática está formada por 17 campos [ilustración 1]. O primeiro deles, o de *Título*, debe ser unha frase explicativa e identificadora do documento, que no caso dos informativos ha de dar resposta a unha serie de interrogantes básicas: *que*, *quen*, *por que*, *para que*, *como* e *onde*. O resultado será un sintagma con significado, que de resultar excesivamente longo debería incluír só o *que*, o *quen* e o *onde*.

No que respecta ós programas será o seu propio título o que enca-bece a ficha.

O apartado de *Referencia* é un código numérico identifica-dor do documento dentro do arquivo e no que se fai consta-lo ano, o mes e o número de orde da súa introducción. De tal xeito unha ficha inserida hoxe constaría como 0003081 (00 sinalando o ano 2000, 03 polo mes de marzo e 081 en referencia ó hipotético núme-ro que fai ese documento dentro dos abertos neste mes). Pola súa parte a *Signatura Video* é un código de 7 ou máis caracteres que per-mite localizar cada soporte no depósito. No caso de TVE-G un número de rexistro podería ser GA8ZA123 (GA por ser unha cinta do centro de Galicia, 8 como díxito identificador de Betacam, ZA como clave alfabética e 123 como unha suposta cifra de orde-nación).

Os dous apartados seguintes, *Minutaje* e *Duración*, indican, no primeiro caso, a localización concreta do documento dentro da cinta e, no segundo, a súa duración. O campo *Datos Técnicos* vai-nos facilitar, como o seu propio nome indica, a información neces-aria para entende-las características técnicas do soporte e do documento. Para a súa definición empréganse unha serie de abreviaturas [ilustración 2] que facilitan información con respecto ó for-mato, soporte, características de cor e son...

Regresando ó modelo da primeira ilustración, os dous apar-tados que veñen a continuación van funcionar paralelamente debi-do ó tipo de información que conteñen. Trátase de *Fecha Noticia* e *Fecha Emisión*, campos de data que constan de 6 caracteres e sina-lan, no primeiro caso, o ano, o mes e o día que se produciu a infor-mación do documento e, no segundo, o ano, o mes e o día que foi emitido. Volvendo ó exemplo anterior, unha noticia que, poñamos por caso, acontecese hoxe constaría con data 000323 (00 polo ano 2000, 03 polo mes de marzo e 23 polo día).

O campo de *Notas* estaría reservado para a inclusión de datos que non poden ir en ningún dos outros pero que, sen embar-go, complementan a información do documento.

Os apartados que nos restan ata o remate da ficha, se exceptuamos os dous últimos, funcionan dun xeito paralelo, contendo información que se diferencia entre ela unicamente polo feito de estar, visual ou sonoramente, expresada no documento. A primeira das parellas estaría formada polos *Temas* e *Planos de Temas*. En ámbolos casos recórrese a descritores (palabras ou grupos de palabras) que representan as actividades ou obxectos que aparecen aludidos no documento (*Temas*) e as actividades ou obxectos que están visualmente recollidos (*Planos de Temas*). Como mostra, e empregando como exemplo o que está sucedendo hoxe nesta sala, unha noticia que recollese este encontro visualmente tería que constar en *Temas* [ilustración 3] como *INFORMACIÓN E DOCUMENTACIÓN-ARQUIVOS-BASES DE DATOS* (xa que é do que estamos falando neste momento), pero, como as imaxes desa noticia estarían ilustradas por este acto, en *Planos de Temas* o que debería figurar é *ENCUNTROS E XORNADAS*. Sen embargo, se a nova se ilustrase con imaxes dun arquivo e dunhas fichas informáticas, os descritores *INFORMACIÓN E DOCUMENTACIÓN-ARQUIVOS-BASES DE DATOS* deberían figurar en *Planos de Temas*.

O exemplo sérvenos tamén para observar como, na base de datos de TVE, os descritores se estruturan dun xeito xerárquico. A opción dun tesouro destas características preséntase como ideal á hora de realizar indizacións, ó permitir que poidamos recorrer a múltiples escalas de termos; pero complica a introducción dos datos. Sirva de mostra o termo “misil” que de ter que incorporalo a unha ficha obrigaría a que se recollese do seguinte xeito: *DEFENSA-ARMAMENTO-ARMAS CONVENCIONAIS-ARMAS AUTOPROPULSADAS-MÍSIL* [ilustración 4).

Continuando co modelo tipo [ilustración 1] e seguindo a orde de campos, a próxima parella estaría constituída polos *Lugares* e *Planos de Lugares*. O primeiro caso vai facer referencia ós espazos xeográficos en que se produce o acontecemento, mentres que o de *Planos de Lugares* cóbrese cando eses espazos están recollidos visualmente. Outro tanto sucede co caso dos apartados *Personas* e *Planos de Personas*; o primeiro refírese ás persoas físicas, xurídicas

ou ás entidades mencionadas no documento e o segundo ás recollidas en imaxe.

Pechando xa a ficha estarían o campo *Serie*, que detalla o título colectivo baixo o que se produciu un conxunto de espazos, e o campo *Contenido*, en que se realiza unha descrición das informacións visuais e sonoras que compoñen o documento. Este último é o apartado que normalmente ocupa máis extensión na ficha e o que permite unha concreción maior.

Un percorrido rápido pola totalidade da ficha permite ver que os campos iniciais son apartados concretos con respostas específicas a preguntas específicas, como serían *qué*, *quén*, *ónde* e *cándo*, mentres que o apartado de contidos sería o *cómo*, ou sexa, o xeito en que é presentado visual e sonoramente o documento.

Acudindo xa ós casos concretos do que día a día se fai no centro de TVE-G temos que diferenciar a nivel metodolóxico entre o baleirado documental de informativos e o de programas. Para os telexornais o que se realiza é unha escaleta [ilustración 5] na que se cobren os primeiros campos e os dous últimos. Ten unha importancia especial o apartado de contidos, onde se fai constar minuto de comezo e título de tódalas noticias presentadas no telexornal, logo, a continuación e entre paréntese, o que especifica é se esas noticias van ser tratadas nunha ficha á parte ou non; neste último caso faise constar cal é o motivo polo que esa nova non é baleirada, ben porque non se considerou que tivese relevancia informativa ou visual (entón ponse NT=Non Tratada), ben porque está realizada a partir de imaxes de arquivo (ARQ) ou porque xa está referida noutro documento (Tx-1=Telexornal Un).

As noticias consideradas relevantes son analizadas noutra ficha, á que se lle aplica a metodoloxía do modelo tipo comentado antes (ilustración 6, 7 e 8). Se deixamos á marxe os datos iniciais, que son máis técnicos e metódicos, e reparando nas parellas dos apartados *Temas*, *Lugares* e *Personas*, as fichas permítennos observar distintas casuísticas sinaladas anteriormente: non se ve tema pero fálase del (exemplo da ilustración 6 coas eleccións e os

partidos políticos, asunto ó que se refire na noticia Paco Vázquez, quen si está presente visualmente e polo tanto figura en *Planos de Personas*); vense os temas pero a persoa non ([ilustración 7] coa exposición e escultura da que é autor Chillida, pero do que non se ofrece imaxe polo que figura no campo de *Personas*) e a noticia prodúcese nun lugar pero este non se ve ([ilustración 8], o concerto celébrase en Santiago, sen embargo as imaxes son do concerto, non da cidade, polo que mentres este aparece en *Planos de Temas* a capital galega debe facelo no de *Lugares*).

Polo que respecta ó resto da programación, loxicamente a súa análise está dentro da metodoloxía xeral sinalada anteriormente. As fichas van ser un reflexo das características non só dunha emisión concreta senón das liñas xerais polas que transcorren os programas. Acudindo ós exemplos concretos e se analizamos a ficha de *Boa Tarde* [ilustración 9], produción realizada en estudio, podemos ver como os apartados referidos a lugares non constan. Mentres que o campo de *Contidos* é o que serve case como escaleta para ofrece-los datos de minutado e as liñas xerais dese programa. Os campos de *Planos de Personas* e o de *Temas* están protagonizados polos tertulianos e polo asunto escollido ese día para o debate: “Muller e empresa”.

Un caso totalmente diferente é o do capítulo da serie documental *Pezas mestras*, no exemplo que nós traemos aquí dedicado á Domus da Coruña [ilustración 10]. A ficha permítenos ver unhas características totalmente distintas. É un programa cun traballo de recompilación de imaxe e de entrevistas extenso, polo que o número de brutos que se vai xerar vai ser amplo (neste caso 7 cintas, unha para o programa tal e como se emitiu e cinco cos materiais a partir dos cales se montou). Isto aparece reflectido en tres apartados: en *Signatura Video*, nos *Datos Técnicos*, onde se indica o número total de imaxes orixinais, e no de *Contidos*, onde no seu final se fai constar, dun xeito moi xeral, as imaxes que conteñen eses brutos. Hai que sinalar tamén como aquí, e fronte á ficha de *Boa Tarde*, onde primaban os temas e todo se desenvolvía en estudio, agora o que destaca é o que se ve, os *Planos de Temas* e os *Planos de Lugares*.

Evidentemente todas estas características xerais que acabamos de analizar están sometidas ás circunstancias propias de cada programa, de cada necesidade. Sen embargo canto máis se sexa capaz de circular polo establecido máis doado será logo que todo o traballo asuma unha coherencia e que os modelos poidan ser, alomenos na estrutura xeral, comparables. A unificación de criterios, a definición dende o primeiro momento do modelo de análise que se vai realizar con cada programa ou a adecuación do traballo ás demandas son evidentemente algunhas das claves que teñen que rexe-la metodoloxía de calquera documentación. Con todo, a aproximación a un material histórico, a un arquivo pechado, a unha realidade diferente tanto a nivel de contidos coma de soporte obriga necesariamente a introducir variacións sobre o modelo establecido; aínda que non sexan substanciais, si serán diferenciadoras.

O ARQUIVO HISTÓRICO OU DEPÓSITO DE CINE  
E O TRABALLO DESENVOLTO NESTES DOUS  
ÚLTIMOS ANOS

O traballo desenvolto pola USC en TVE-G nestes dous últimos anos responde a unha iniciativa xurdida con motivo do V Centenario da Universidade. Foi entón cando se puxo en marcha un proxecto de investigación dirixido polo prof. José María Folgar de la Calle e consistente en localizar e establecer unha listaxe das imaxes e documentos audiovisuais relacionados coa USC. Nun primeiro momento procedeuse á revisión dos fondos da TVG e do NODO elaborando bases de datos cos materiais alí atopados. Con posterioridade, e sendo rector o prof. Darío Villanueva e vicerrector de Investigación o prof. Sergio Casas, o proxecto foi retomado cun novo pulo coa decisión de proceder a recupera-las imaxes que da USC puidese haber no arquivo de TVE-Galicia.

A posta en funcionamento desta “segunda fase” sería sen embargo máis complicada do agardado. A situación en que se atopaba e atopa o arquivo de TVE-G e que describimos con anterioridade impedía que se puidese levar a cabo unha relación dos



documentos que tivesen relación coa USC, sinxelamente porque non existían fichas documentais nin baleirados completos dos seus tres principais depósitos (cine, polgada e U-matic).

Esta realidade obrigou á redacción e posterior sinatura dun convenio de colaboración, polo cal o 1 de xaneiro de 1998 TVE-G e a Universidade de Santiago de Compostela poñían en funcionamento unha iniciativa destinada, inicialmente, á recuperación dos materiais que compoñían o fondo de 16 mm. A USC dotou o proxecto dun bolseiro (financiado con cargo ós seus orzamentos) coa función de realizar tarefas de arquivo e documentación, ou o que é o mesmo, para elaborar e incorporar a soporte informático as fichas deses documentos. Pola súa parte RTVE comprometeuse á conversión dos materiais en 16 mm a un soporte actual.

Como parece lóxico, unha película de celuloide non constitúe o mellor dos soportes para traballar en arquivo e moito menos para ser usado na programación, polo que a opción que se tomou foi a de transformar todas esas imaxes a un formato máis moderno, como é o de betacam, e así poñer a salvo do uso habitual os soportes orixinais. A dita transformación implica primeiramente que un traballador do centro (Xosé Luís Castro) limpe coidadosamente os rolos de 16 mm, reforce ou substitúa os empalmes de cinta adhesiva transparente e compoña bobinas dunha duración de entre 20 e 30 minutos. Preténdese ademais darlles unha estabilidade ós materiais e intentar protexelos dos dous grandes inimigos da súa conservación: humidade e temperatura. A humidade no caso de ser alta pode levar a que a cinta sufra descoloración, abrandamento (rompendo, por exemplo, as perforacións laterais que serven para os arrastres na moviola ou no telecine), aparición de fungos e de manchas, adherencia entre as partes internas e externas dos rolos (problema xeneralizado no caso do arquivo de TVE-G), e se a humidade é insuficiente leva xeralmente a un acambamento da cinta ou a convertela en quebradiza. Polo que respecta ás temperaturas, á marxe, e igual que no caso anterior, de recomendarla súa estabilidade, é preferible que esta sexa baixa para evitar problemas de descoloración.

Se a opción de realizar un copiado de tódolos materiais foi adecuada porque o depósito conta cunhas condicións básicas para a conservación dos documentos (está separado da zona de traballo, protexido contra incendios, conta cunhas constantes de temperatura e humidade estabilizada...), non se pode ser sen embargo tan optimista coa decisión adoptada con respecto ó telecinado. Este proceso de traspasar a betacam as imaxes en celuloide, que se contaba que fose realizado no propio centro, tivo que ser finalmente desprazado a Madrid, o que ocasionou numerosas anomalías á hora de realiza-los envíos e impediu sobre todo un control directo dos procedementos: así nalgunhas ocasións houbo que mandar un mesmo rolo de 16 mm dúas veces ou, pola contra, noutras recibíronse duplicados dun mesmo documento. Estes desaxustes provocaron que durante longos períodos de tempo non chegasen copias dos orixinais en cine, polo que teoricamente o bolseiro debería estar parado. Para solucionar este problema, e de acordo coa propia TVE-G, decidiuse que na ausencia de material de 16 mm se traballaría co fondo de U-matic.

Polo que respecta á metodoloxía empregada á hora de realiza-lo baleirado dos documentos adoptouse a ficha informática que emprega a propia RTVE para os seus programas, non só por considerar que ó tratarse dun material do propio ente o máis lóxico era a uniformidade nos soportes, senón tamén por considerar que o esquema da ficha respondía ás nosas necesidades. Sen embargo, e mentres que para o baleirado realizado en U-matic se utilizou o mesmo sistema que segue o persoal do propio centro e visto antes (escaleta con título de noticias e tratamento das máis importantes en documentos independentes), para as imaxes de 16 mm priorizouse a importancia histórica e abríuselle a cada documento a súa ficha informática. O feito de estar fronte a un fondo pechado aconsellou tamén que o traballo que se realizase con respecto a el seguíse o mesmo criterio de definitivo. Desta consideración, e aínda conscientes de que a opción por este modelo ralentizaba a parte cuantitativa do noso traballo, xurdiu o convencemento de que os

baleirados que se realizasen habían de se-lo máis meticulosos posible. Exceptuando a inclusión no campo de notas dunha referencia á signatura orixinal das imaxes en 16 mm, as grandes diferencias con respecto ós modelos vistos anteriormente van ser máis de estilo ca de estrutura e referiranse, sobre todo, ó campo de contidos.

Estas diferencias aprécianse en primeiro lugar no tipo de análise elixido e que no noso caso incluíu un baleirado plano a plano dos contidos do documento; isto converteu o último apartado nunha longa listaxe de imaxes e obrigou, en ocasións, á división en varias fichas dun mesmo documento [ilustración 11]. Fíxose constar pois a abreviatura propia de cada plano e realizouse un minutado regular que permitise situar a imaxe dun xeito concreto no total da cinta. Outra das variacións veu pola consideración de que calquera persoa, tema ou lugar que estea presente implícita ou explicitamente no documento debe constar na ficha, de tal xeito que en moitos casos un só plano mereceu que unha persoa fose incluída no campo correspondente [ilustración 12 e 14].

No mesmo campo de *Contidos* considerouse que era oportuno, ademais da análise coidada do que se ve, realizar un resumo de todo aquilo do que se fala [ilustración 13]. Pretendeuse así darlle importancia ó apartado sonoro, conscientes de que a transcendencia histórica e cultural do material co se estaba traballando non radicaba só na imaxe senón tamén nos contidos das intervencións políticas, nas referencias das moitas entrevistas únicas... Este intentar incluí-los temas protagonistas ou aludidos, algo marxinado en moitas ocasións nos arquivos televisivos, máis preocupados pola conservación do que se ve ca do que se oí, pretendeu estar sempre en harmonía coa descrición dos contidos visuais [ilustración 14].

Hoxe en día, e logo de dous anos de colaboración, o proxecto da USC chegou á súa fin co cumprimento sobrado dos obxectivos marcados. Analizáronse máis de 1300 documentos de 16 mm (o que supón case 100 horas de imaxes) e baleirouse así mesmo máis dun ano de informativos en soporte U-matic (de outubro de 1986 a decembro de 1987, o que entre tempo de emisión e ima-

xes orixinais supera as 200 horas). Sen embargo, a transcendencia deste traballo foi máis aló do simplemente numérico ou dunha ordeación de material, podendo afirmar sen medo a enganarnos que veu a significa-lo descubrimento do principal fondo audiovisual de Galicia. Así, e cando se leva escasamente recuperado un 10% do total do arquivo, estes materiais constitúen, ó noso modo de entender, un dos conxuntos históricos, senón o principal, para entender-la vida galega dos últimos 30 anos deste século. Os momentos políticos máis representativos da preautonomía e da autonomía (debates do Estatuto de Autonomía de Galicia, constitución da Xunta, eleccións...), a memoria intelectual e creativa do noso país (entrevistas con escritores da relevancia de Otero Pedrayo, Ánxel Fole, Álvaro Cunqueiro ou Celso Emilio Ferreiro; inauguración do Museo do Pobo Galego, exposicións de Seoane, Laxeiro, etc.), as máis diversas manifestacións da nosa cultura popular (reportaxes sobre pandeireteiras, actuacións de regueifeiros,...) teñen cabida neste fondo.

A continuidade na recuperación dos fondos de TVE-G é o primeiro e imprescindible paso para garanti-la súa conservación, xa que mentres tódolos documentos que alí están depositados non estean perfectamente catalogados corren o perigo de desaparecer tanto polo alto estado de deterioración dos soportes en que foron rexistrados como pola imposibilidade de demostrar-la súa existencia. Interesaría, logo, artella-los mecanismos necesarios para garantir, primeiramente, a continuidade na catalogación destes materiais, o que permitiría a máis longo prazo poñelos a disposición pública de investigadores, institucións e empresas no que puidese se-la creación dun Arquivo Histórico Audiovisual Galego.

## ANEXOS

TITULO	:	:
REFERENCIA	:	:
SIGNATURA VIDEO	:	:
MINUTAJE	:	:
DURACION	:	:
DATOS TECNICOS	:	:
FECHA NOTICIA	:	:
FECHA EMISION	:	:
NOTAS	:	:
TEMAS	:	:
PLANOS DE TEMAS	:	:
LUGARES	:	:
PLANOS DE LUGARES	:	:
PERSONAS	:	:
PLANOS DE PERSONAS	:	:
SERIE	:	:
CONTENIDO	:	:

## ANEXO 1

TELEVISION ESPAÑOLA, S. A.

DATOS TECNICOSFORMATO

1 PULGADA	1P
2 PULGADAS	2P
UMATIC	UM
BETACAM	BC

SOPORTE

ORIGINAL	ORIG
MONTAJE	MONT
REPICADO	REP
COPIA	COPIA

COLOR

COLOR	COL
BLANCO Y NEGRO	BN
INSERTOS BLANCO Y NEGRO	INSER BN

SONIDO

LOCUCION	LOC
SONIDO NATURAL	SNAT
MUDA	MUDA
IDIOMA	NOMBRE COMPLETO
IDIOMA CASTELLANO	IMPLICITO

NUMERO DE CINTAS

1CINTA	IMPLICITO
--------	-----------

SUBTITULOS

SUBTITULOS	SUBTIT
IDIOMA	NOMBRE COMPLETO
IDIOMA CASTELLANO	IMPLICITO

ESTADO

BUENO	IMPLICITO
-------	-----------

**INDUSTRIA (CONTINUACION)**

- PAPELERA
- PESQUERA
- PETROQUIMICA
- POLIGONOS INDUSTRIALES
- QUIMICA
- RECONVERSION
- RELOJERA
- TEXTIL
- VARIA
- VIDRIO Y CERAMICA

(VEASE ADEMAS: AERONAUTICA; AGRICULTURA; ALIMENTACION;  
 ARMAS; ARTES GRAFICAS, ARTESANIA;  
 ASTRONAUTICA; AUTOMOVILISMO; CERAMICA;  
 CIBERNETICA; COMERCIO; CONSTRUCCION;  
 CONTAMINACION; DEFENSA; DIBUJO; DISEÑO;  
 DROGAS; ECOLOGIA; ECONOMIA; EMPRESA;  
 ENERGIA; ESPIONAJE; GANADERIA; JOYERIA Y  
 ORFEBRERIA; JUGUETES; LABORATORIOS; MAQUETAS;  
 MAQUINARIA; MARINA; MEDICINA Y SANIDAD;  
 MINERIA; MODA; MONTES Y BOSQUES; OPTICA;  
 PESCA; RELOJERIA; RESIDUOS; TRANSPORTES)

**INFOGRAFIA****INFORMACION Y DOCUMENTACION**

- ARCHIVOS
- BASES DE DATOS
- BIBLIOTECAS
- CENTROS DE DOCUMENTACION

(VEASE ADEMAS: CIBERNETICA; EDUCACION; ENCUESTAS;  
 ESTADISTICA)

**INFORMATICA  
 ISLAMISMO**

(VEASE ADEMAS: CULTURA; RELIGIÓN)

**DEFENSA**

**TE ARMAMENTO**

**TE ARMAS ANTIGUAS**

**TE ARMAS CONVENCIONALES**

**TE ARMAS MILITARES CLASICAS**

- TE AMETRALLADORA
- TE BOMBAS
- TE CAÑON
- TE FUSIL
- TE FUSIL AMETRALLADOR
- TE GRANADA (ARMA)
- TE LANZAGRANADAS
- TE MINA (ARMA)
- TE MORTERO
- TE MUNICION MILITAR
- TE TORPEDO

**TE ARMAS AUTOPROPULSADAS**

- TE COHETE (ARMA)
- TE MISIL

**TE AVIONES MILITARES**

- TE AVIONES ANTISUBMARINOS
- TE AVIONES BOMBARDEROS
- TE AVIONES CAZABOMBARDEROS
- TE AVIONES DE GUERRA ELECTRONICA
- TE AVIONES DE TRANSPORTE MILITAR
- TE AVIONES ESCUELA
- TE AVIONES MILITARES APAGAFUEGOS
- TE AVIONES MILITARES DE RECONOCIMIENTO
- TE AVIONES MILITARES DE RESCATE
- TE AVIONES RADAR
- TE PROYECTOS DE AVIONES MILITARES

**TE BUQUES DE GUERRA**

- TE BUQUES DE DESEMBARCO
- TE BUQUES ESCUELA
- TE BUQUES LOGISTICOS
- TE CORBETA
- TE DESTRUCTOR



.../...

ANEXO 4



TITULO : ESCALETA  
 REFERENCIA : 0003180  
 SIGNATURA VIDEO : GABL295  
 MINUTAJE : 00:34:06  
 DURACION : 00:25:28  
 DATOS TECNICOS : BC, COL, LOC, SNAT  
 FECHA NOTICIA : 000300  
 FECHA EMISION : 000316  
 SERIE : INFORMATIVO GALICIA DOUS  
 CONTENIDO : 00:34:06 CABECEIRA, AVANCE E PRESENTACION. 00:34:40 O ESTALEIRO VIGUES VULCANO PRESENTOU HOXE SUSPENSION DE PAGOS PARA EVITAR A CREBA (NT). 00:36:30 O PRESIDENTE DA XUNTA ASEGUROU QUE NON SE ADIANTARAN AS ELECCIONS AUTONOMICAS AINDA QUE NON DESCARTOU CAMBIOS NO GOBERNO DA XUNTA. CONSELLO (NT). 00:38:08 FRANCISCO VAZQUEZ FALA DAS CONSEQUENCIAS DAS XERAIS PARA O PSOE E O FUTURO DO PARTIDO. 00:39:32 A EXECUTIVA DO PSG-PSOE DE OURENSE ENCABEZADA POR ANTONIO TROITINO PRESENTOU A SUA DEMISION NO BLOQUE (ARQ). 00:40:07 RAFAGA. 00:40:11 O GOBERNO GALEGO FINANCIARA AS OBRAS DE SANEAMENTO HIDRAULICO EN VARIOS CONCELLOS DA CORUÑA E LUGO (ARQ). 00:41:00 EN LUGO REXORDE A POLEMICA SUSCITADA POLOS CONCELLOS NACIONALISTAS E SOCIALISTAS QUE REXEITAN SOGAMA, DECLARACIONS ANTONIO TORT (NT-ARQ). 00:42:41 O CONCELLO DE VIGO VAI POSIBILITAR O AUMENTO DE TRANSFORMADORES ELECTRICOS NA CIDADE E APROBA A URBANIZACION DA PARCELA DO PIZARRO, DECLARACIONS DE XABIER TOBA, CONCELEIRO URBANISMO (NT-ARQ). 00:44:15 OS HOSTELEIROS DA CORUÑA RECIBIRON CON SATISFACCION UNHA SENTENCIA DO SUPREMO QUE LLES PERMITE NON PAGAR O CANO A SOCIEDADE DE AUTORES CANDO O CONSIDEREN ABUSIVO (NT-ARQ). 00:45:43 VISTO PARA SENTENCIA EN PONTEVEDRA O XUIZO A UN VECIÑO DE CAMPO LAMEIRO QUE ATROPELOU A OUTRO CUN TRACTOR (NT). 00:46:38 REUNION EN BILBAO DE DIRECTORES XERAIS DE PESCA DAS COMUNIDADES DO NORTE DE ESPAÑA (NT). 00:47:23 RAFAGA. 00:47:25 O COMPLEXO HOSPITALARIO DE SANTIAGO TEN XA NOVO XERENTE JORDI RIBA I HIBERNON, ROLDA DE PRENSA (NT-ARQ). 00:48:58 OS SERVICIOS SANITARIOS E DE AXUDA A DROGODEPENDENTES ATENDERON DE FORMA REGULAR A 11.500 PERSOAS CON PROBLEMAS DE DROGAS, DECLARACIONS DE MANUEL ARAUJO, COMISIONADO PLAN GALICIA SOBRE DROGAS E CORINA PORRO, DIRECTORA XERAL DE SERVICIOS SOCIAIS DA XUNTA (NT-ARQ). 00:50:17 RAFAGA. 00:50:22 COPA UEFA: CELTA-LENS EN BALAIOS, DECLARACIONS DE VICTOR FERNANDEZ E COLAS PARA ENTRADAS (NT). 00:51:58 AS CARTAS DO TAROT LEEN O FUTURO DO DEPORTIVO ANTE O BARCELONA O SABADO (TX-1). 00:53:30 O TEMPO (NT). 00:54:52 OITENTA PEZAS DE EDUARDO CHILLIDA NUNHA EXPOSICION NO AUDITORIO DE GALICIA. 00:57:30 O GRUPO EDITORIAL DE RESTAURADORES PREMIA A MANUEL FRAGA POLA SUA DIFUSION DA GASTRONOMIA (NT). 00:58:15 SINIESTRO TOTAL COMEZOU ONTE EN SANTIAGO A XIRA DE PRESENTACION DO SEU NOVO TRABALLO "A HISTORIA DO BLUES". 00:59:10 DESPEDIDA E PECHE. 00:59:34 FIN.

TITULO : FRANCISCO VAZQUEZ FALA DO FUTURO DO PSOE DESPOIS DO  
FRACASO DAS ELECCIONS XERAIS  
REFERENCIA : 0003181  
GA8L295  
SIGNATURA VIDEO : 00:38:26  
MINUTAJE : 00:01:05  
DURACION : BC, COL, LOC, SNAT  
DATOS TECNICOS : 000300  
FECHA NOTICIA : 000316  
FECHA EMISION : ELECCIONS-XERAIS  
TEMAS : PARTIDOS POLITICOS  
CORUNA CAP, A  
LUGARES : VAZQUEZ; FRANCISCO  
PLANOS DE PERSONAS : INFORMATIVO GALICIA DOUS  
SERIE : 00:38:26 PM FRANCISCO VAZQUEZ EN ROLDA DE PRENSA.  
CONTENIDO : 00:38:36 VAZQUEZ ACONSELLANDO NON PREOCUPARSE POLO NOME  
DO NOVO SECRETARIO XERAL. 00:38:49 PX ROLDA DE PRENSA.  
00:38:55 VAZQUEZ DICINDO QUE NO PARTIDO HAI PERSOAS E  
GANAS PARA A RENOVACION. PM. 00:39:10 VAZQUEZ FALANDO  
DA COMISION XESTORA. 00.39:31 FIN.

TITULO : EXPOSICION DE OITENTA PEZAS DE CHILLIDA NO AUDITORIO DE GALICIA  
REFERENCIA : 0003182  
SIGNATURA VIDEO : GABL295  
MINUTAJE : 00:55:12  
DURACION : 00:02:18  
DATOS TECNICOS : BC, COL, LOC, SNAT  
FECHA NOTICIA : 000300  
FECHA EMISION : 000316  
PLANOS DE TEMAS : EXPOSICIONS  
ESCULTURA  
LUGARES : SANTIAGO (A CORUNA)  
PERSONAS : CHILLIDA; EDUARDO  
PLANOS DE PERSONAS : BARAÑANO; KOSME DE  
CHILLIDA; LUIS  
SERIE : INFORMATIVO GALICIA DOUS  
CONTENIDO : 00:55:12 PP PEZAS VARIAS. 00:55:43 DECLARACIONS KOSME DE BARAÑANO, COMISARIO DA EXPOSICION. 00:56:07 PX EXPOSICION. 00:56:17 DECLARACIONS LUIS CHILLIDA, FILLO DE EDUARDO CHILLIDA. 00:56:33 PX EXPOSICION. 00:57:30 FIN.

TITULO : O GRUPO VIGUES "SINIESTRO TOTAL" PRESENTA O SEU ULTIMO  
TRABALLO "A HISTORIA DO BLUES; VIDA E TEMPO DE JACK  
GRIFFITH"  
REFERENCIA : 0003183  
SIGNATURA VIDEO : G48L295  
MINUTAJE : 00:58:25  
DURACION : 00:00:45  
DATOS TECNICOS : BC, COL, LOC, SNAT  
FECHA NOTICIA : 000300  
FECHA EMISION : 000316  
PLANOS DE TEMAS : MUSICA-MODERNA-ROCK-CONCERTOS  
LUGARES : SANTIAGO (A CORUNA)  
PLANOS DE LUGARES : MANQUINA; MANUEL  
PERSONAS : SINIESTRO TOTAL  
SERIE : INFORMATIVO GALICIA DOUS  
CONTENIDO : 00.58:25 PX CONCERTO. 00.59:10 FIN.

TITULO : BOA TARDE /000316/  
REFERENCIA : 0003184  
SIGNATURA VIDEO : GABL298  
MINUTAJE : 00:00:20  
DURACION : 01:00:20  
DATOS TECNICOS : BC, COL, LOC, SNAT  
FECHA NOTICIA : 000300  
FECHA EMISION : 000316  
NOTAS : con rótulos  
TEMAS : EMPRESA  
PERSONAS E GRUPOS SOCIAIS-MULLERES  
PLANOS DE PERSONAS : PEREZ; MALU  
VIDAL; TERESA  
CRUZ; RAMIRO  
PAZOS POUSADA; MARGA  
VAZQUEZ SANDE; MARIA  
MORANDEIRA; JUAN  
CORREA; XULIO  
SERIE : BOATARDE  
CONTENIDO : 00:00:20 CABECEIRA E PRESENTACION. 00:01:30 TEMA DO  
DIA: "MULLERES EMPRESARIAS E CARGOS DIRECTIVOS. TERESA  
VIDAL, PRESIDENTA DA CONFEDERACION DE EMPRESARIOS DE  
GALICIA; RAMIRO CRUZ E MALU PEREZ NA MESA DO DEBATE E  
MARGA PAZOS POUSADA, EMPRESARIA E MARIA VAZQUEZ SANDE,  
DO COLECTIVO MULLERES POLA IGUALDADE NO PUBLICO"  
(EST-ARQ). 00:29:33 AVANCE DO INFORMATIVO DOUS (NT).  
00:30:30 SIGUE DEBATE (EST). 00:33:00 ENTREVISTA O  
CONVIDADO, XULIO CORREA, FOTOGRAFO (EST). 00.42:58  
SIGUE DEBATE (EST). 00:54:30 DECORACION: "JUAN  
MORANDEIRA FALA DA UTILIDADE DA PUNTA DO DIAMANTE PARA  
PINTAR NO VIDRO" (EST). 00:59:50 DESPEDIDA. 01:00:40  
FIN.

TITULO : MUSEO "DOMUS-CASA DO HOME"  
 REFERENCIA : 0003170  
 SIGNATURA VIDEO : GA8L294  
 GA8L296  
 GA8L297  
 GA8L299  
 GA8L300  
 GA8L301  
 GA8L313  
 MINUTAXE : 00:05:00  
 DURACION : 00:25:22  
 DATOS TECNICOS : BC, MASTER, COL, LOC, SNAT, 7C  
 FECHA NOTICIA : 000300  
 FECHA EMISION : 000315  
 NOTAS : con rótulos  
 PLANOS DE TEMAS : MUSEOS  
 CIENCIA E TECNOLXIA  
 DEPORTES-ATLETISMO  
 GEOGRAFIA FISICA-COSTAS-PRAIAS  
 PERSONAS E GRUPOS SOCIAIS-NENOS  
 PLANOS DE LUGARES : CORUNA CAP, A-DOMUS (EXTERIOR E INTERIOR)-PASEO  
 MARITIMO ORZAN E RIAZOR  
 PLANOS DE PERSONAS : NUNEZ CENTELLA; RAMON  
 BARCIELA; PATRICIA  
 VAZQUEZ; FRANCISCO  
 ISOZAK; ARAT  
 SERIE : PEZAS MESTRAS  
 CONTENIDO : 00:05:00 CABECEIRA. 00:05:40 IMAXES RALENTIZADAS DE  
 ATLETAS (ARQ). 00:06:02 PX PASEO DO ORZAN (ARQ). ZOOM  
 IN CASA DO HOME. PX EXTERIOR DOMUS. 00:06:15 PX  
 INTERIOR DAS SALAS CON VISITANTES. 00:06:41  
 DECLARACIONES DE RAMON NUNEZ CENTELLA, DIRECTOR CON  
 INSERTOS. PM ARQUITECTO XAPONES. PX EXTERIOR "DOMUS".  
 00:08:15 PD CADRO DA GIOCONDA FEITO CON FOTOS CARNE DE  
 XENTE. 00:08:46 PATRICIA BARCIELA, ENCARGADA DA DOMUS,  
 EXPLICANDO A GIOCONDA OS VISITANTES. PX ESCULTURA  
 ESPIRAL ADN. PX MAQUETA DO HOME MAIS ALTO DO MUNDO E  
 XENTE MEDINDOSE. PX XENTE XOGANDO COS APARATOS.  
 00:12:10 PX XENTE COA MULLER SIMULA EMBARAZO E  
 ECOGRAFIAS DO FETO. VIDEO PARTO. 00:13:44 OS SENTIDOS:  
 IMAXES RALENTIZADAS ATLETAS (ARQ). 00:14:10 VISITA  
 GUIADA A ZONA DOS SENTIDOS. PP XOGOS DO TACTO. PP XOGOS  
 DA VISTA. PP MAQUINA DE SABORES E OLORES E XENTE  
 XOGANDO. 00:19:08 VISITA O AUTOSERVICIO DA  
 ALIMENTACION. 00:20:10 O CORAZON: IMAXES DE ATLETAS  
 RALENTIZADAS. 00:20:28 PP PANEIS DO CORAZON. PX  
 CORREDORES DA DOMUS CON XENTE. 00:20:53 SEGUE VISITA  
 GUIADA PLANTA CORAZON. PP CORAZONS VARIOS DE MAMIFEROS.  
 PP MAQUINA CIRCULACION SANGUE E NENOS PROBANDO. PX  
 INTERIOR DO CORAZON. PP XENTE PROBANDO MAQUINA  
 COORDINADORA DE MOVEMENTOS. 00:25:29 PP XENTE XOGANDO O  
 "SIMEON" PARA EXERCITAR A MEMORIA. 00:25:59 IMAXES  
 RALENTIZADAS DE ATLETISMO (ARQ). 00:26:14 O ESQUELETO:  
 VISITA GUIADA POLA PLANTA DOS OSOS. PX XOGOS DE  
 VELOCIDADE. 00:27:43 PP CALAVEIRAS DA EVOLUCION DO  
 HOME. PX ESQUELETES. 00:28:04 DECLARACIONES PATRICIA CON  
 INSERTOS SALA EXPOSICIONS TEMPORAL DEDICADA OS OSOS.  
 00:28:30 PM XENTE XOGANDO NAS DISTINTAS SALAS. 00:28:55  
 DECLARACIONES NUNEZ CENTELLA CON INSERTOS DE PECADAS NA  
 AREA E XENTE POLA PRAIA. 00:29:51 SAIDA. 00:30:22 FIN.

GA8L296 (OMAT). 00:23:00 VISITA GUIADA.  
 ALIMENTACION, SABORES E OLORES. 00:28:23 PLANTA DE  
 MUSCULOS E OSOS. XOGOS VARIOS. 00:36:10 FIN--00:37:02  
 XOGO DO SIMEON. DECLARACIONES GUIA. 00:42:30 PX HALL CON  
 XENTE ENTRANDO. 00:45:23 FIN. GA8L297 (OMAT).  
 00:00:00 IMAXES DA GIOCONDA. RELOXO DO TEMPO, HOME MAIS  
 ALTO DO MUNDO, MODULO DO EMBARAZO, E MODULOS DOS  
 SENTIDOS, DA ANATOMIA HUMANA (CON MAQUETA DO INTERIOR  
 DO CORAZON). 00:26:10 PX EXTERIOR DA CASA DOMUS CO  
 GUERREIRO XIGANTE DA PORTA. 00:28:40 PX XENTE POLO  
 PASEO MARITIMO DO ORZAN O ATARDECER. 00:29:35 PX XENTE  
 XOGANDO NA PRAIA E PASEANDO. 00:32:50 PP PEGADAS NA  
 AREA. 00:34:04 PX ATARDECER. 00:36:19 FIN. GA8L299  
 (OMAT). 00:00:00 GIOCONDA. ESCULTURA ESPIRAL ADN E  
 PRIMEIRO ANDAR. 00:10:45 VIDEO PARTO. 00:11:44 MODULOS  
 DOS SENTIDOS, CORAZONS VARIOS DE MAMIFEROS.  
 ALIMENTACION. 00:23:25 FIN. GA8L300 (OMAT).  
 00:24:02 MODULOS DE MUSCULOS E OSOS. NENOS TIRANDO  
 PENALTIS E XOGANDO O SIMFON. PX SALA EXPOSICION  
 TEMPORAL ESQUELETOS. 00:34:45 PP DEBUXOS DE NENOS E  
 GIOCONDA. 00:36:26 PX DOMUS VISTA DENDE RIAZOR. ZOOM  
 IN. PX XENTE NA PRAIA. 00:39:30 FIN. GA8L301  
 (OMAT) VISITA GUIADA. 00:00:27 NUÑEZ CENTELLA, DIRECTOR  
 E PACO VAZQUEZ, ALCALDE DA CORUÑA VISITANDO A  
 EXPOSICION CON OUTROS. 01:01:53 VISITA GUIADA COA  
 PARELLA DO DOCUMENTAL. 00:23:00 FIN.  
 GA8L313 (OMAT). 01:05:12 PX GRUPOS DE XENTE VISITANDO  
 OS DISTINTOS MODULOS DA DOMUS. 01:05:07 FIN.

**TITULO** : VOTACIONES DO REFERENDO DA CONSTITUCION EN PONTEVEDRA E VIGO (PARTE I)  
**SIGNATURA VIDEO** : GA82A042  
**MINUTAJE** : 01:08:29  
**DURACION** : 00:10:00  
**DATOS TECNICOS** : BC, COPIA, COR, MONT  
**FECHA NOTICIA** : 781206  
**NOTAS** : OSIG: GA16M047  
**TEMAS** : ELECCIONS-REFERENDO  
**PLANOS DE TEMAS** : ELECCIONS-VOTACIONES  
RELIXION-CLERO  
**LUGARES** : PONTEVEDRA PROV  
**CONTENIDO** : 01:08:29 PX PAN VOTANTES E EXTERIOR COLEXIO, PM PAN ROLDA DE PRENSA, PM INTERVINTE NA ROLDA DE PRENSA, PM XORNALISTAS, PM COLA DE VOTANTES, PX PAN PAPELETAS ELECTORAIS ENCIMA DUNHA MESA, PM PAN VOTANTES E MESA ELECTORAL, PX VOTANTES NO EXTERIOR DUN COLEXIO ELECTORAL 01:09:26 PM PAN MESA ELECTORAL E VOTANTES, PM PAN PRESIDENTE DUNHA MESA INTRODUCINDO A PAPELETA E VOTANTES, PM MESA ELECTORAL E VOTANTES, PM PAN MESA ELECTORAL E MONXAS VOTANDO, PM VOTANTES E MESA, PM VOTANTES E MESA, PM PAN VOTANTES E MESA ELECTORAL, PM PAN MEMBROS DUNHA MESA E VOTANTES 01:10:32 PP ZOOM OUT PAN PRESIDENTE DUNHA MESA INTRODUCINDO A PAPELETA E VOTANTES, PM PAN ZOOM IN COLA DE VOTANTES E MONXA, PM MONXA VOTANDO, PM VOTANTES ENTRANDO NO COLEXIO E SAIDANDO A MESA, PM VOTANTE, PM PAN VOTANTE E MESA, PM PAN COLA DE VOTANTES, PP FURNA ELECTORAL 01:11:37 PP VOTANTE, PP PAN VOTANTES, PP FURNA ELECTORAL, PM MEMBRO DUNHA MESA ELECTORAL, PP VOTANTES 01:12:11 VISTAS DE PONTEVEDRA 01:12:33 PM ROLDA DE PRENSA, PM PAN ROLDA DE PRENSA, PM ROLDA DE PRENSA, PM INTERVINTE NA ROLDA DE PRENSA, PP FURNA ELECTORAL, PP PAN VOTANTES E MESA ELECTORAL, PP ZOOM OUT VOTANTES E MESA, PM ZOOM OUT VOTANTES COLLENDO AS PAPELETAS, PX VOTANTES NO EXTERIOR, PM PAN VOTANTE COLLENDO PAPELETAS, PM VOTANTE ENTRANDO NA CABINA 01:13:46 PP PAN MESA ELECTORAL E VOTANTES, PX ZOOM IN FURNA ELECTORAL CON PAPELETAS, PM VOTANTE COLLENDO A PAPELETA, PM VOTANTE COLLENDO A PAPELETA, PM PAN VOTANTES E FURNA ELECTORAL, PM PAN VOTANTES E MONXE VOTANDO, PM PAN VOTANTES FACENDO COLA 01:14:41 PM PAN VOTANTES E MESA, PM MESA ELECTORAL, PM PAN VOTANTES, PM VOTANTE, PP ZOOM OUT NENO E VOTANTES, PM PAN MESA ELECTORAL, PM PAN MESA ELECTORAL E VOTANTES, PP ZOOM OUT PRESIDENTE INTRODUCINDO A PAPELETA E VOTANTE, PM PAN VOTANTES E MESA ELECTORAL, PP ZOOM OUT VOTANTE E MESA, PM PAN VOTANTES E MESA 01:15:55 PM VOTANTES, PM MEMBRO DUNHA MESA ELECTORAL, PM VOTANTES, PM PAN MEMBROS DUNHA MESA E VOTANTE, PP FURNA ELECTORAL, PM VOTANTES, PP ZOOM OUT PRESIDENTE DUNHA MESA MIRANDO UN DNI E VOTANTES, PM PAN MESA ELECTORAL E FURNA, PM PAN VOTANTES E MEMBROS DA MESA, PP ZOOM OUT VOTANTE E MEMBRO DUNHA MESA 01:17:19 PM PAN MULLERES ACUDINDO A VOTAR, PM MULLER VOTANDO, PP VELLA, PM VELLA E FURNA ELECTORAL, PM VOTANTES E MESAS, PM VOTANTES, PM ZOOM OUT VOTANTES, PX FURNA ELECTORAL, PM ZOOM OUT VOTANTES E MESA, PP VELLA FACENDO COLA, PP PRESIDENTE INTRODUCINDO A PAPELETA, PX PAN LISTADO DE VOTANTES E MESA ELECTORAL 01:18:22 FIN.



TITULO : VOTACIONES DO REFERENDO DA CONSTITUCION EN PONTEVEDRA VIGO (E PARTE II)  
 SIGNATURA VIDEO : GABZA042  
 MINUTAJE : 01:18:29  
 DURACION : 00:08:18  
 DATOS TECNICOS : EC, COPIA, COR, MONT  
 FECHA NOTICIA : 781206  
 NOTAS : OSTIG: GA16M047  
 TEMAS : ELECCIONS-REFERENDO  
 PLANOS DE TEMAS : ELECCIONS-VOTACIONES  
 LUGARES : ELECCIONS-CAMPAÑA ELECTORAL INSTITUCIONAL  
 CONTENIDO : PONTEVEDRA PROV  
 : 01:18:29 PP ZOOM OUT DNI E FURNA, PM VOTANTES, PM VOTANTES, PM PAN MEMBROS DA MESA E VOTANTES, PM VOTANTES FACENDO COLA, PP VELLA, PX PAPELETAS, PX PAN PAPELETAS E VOTANTES, PM CABINA ELECTORAL E VOTANTES, PM MULLER COLLENDO PAPELETAS NUNHA CABINA, PM HOME SAINDO DUNHA CABINA, PP VELLA FACENDO COLA, PP XENTE FACENDO COLA 01:19:38 PM PAN CABINA ELECTORAL E VOTANTES, PM PAN VOTANTES E MESA, PX PAN FURNA ELECTORAL E MEMBRO DA MESA, PX PAN LISTADO DE VOTANTE E MEMBRO DA MESA, PM HOME COLLENDO A PAPELETA, PM VOTANTE, PM MEMBRO DA MESA, PM PAN VOTANTE E FURNA ELECTORAL, PM PAN HOME SAINDO DA CABINA E INTRODUCINDO A PAPELETA, PM MEMBRO DUNHA MESA, PM MEMBROS DUNHA MESA, PM PAN MULLER ACUDINDO A VOTAR, PM HOMES ENTRAN NO COLEXIO, PX PAPELETAS 01:20:41 PP HOME, PX PAPELETAS, PM MULLER CUNHA CESTA, PM MEMBROS DUNHA MESA, PM VOTANTES, PM FURNA ELECTORAL, PM MEMBRO DUNH MESA, PM PAN VOTANTES, PM MEMBROS DA MESA, PM MULLERE SAINDO DUNHA CABINA, PX LISTADO DE VOTANTES, PP MAN D PRESIDENTE INTRODUCINDO A PAPELETA, PP PAPELETAS NA M DUNHA MULLER, PP VELLA, PM VOTANTE, PM MEMBRO DUNHA MESA 01:21:33 PM MEMBRO DUNHA MESA ELECTORAL, PM MESA VOTANTES, PM VOTANTES, PM MESA ELECTORAL, PM VOTANTES SAINDO DA CABINA, PM PAPELETAS NO INTERIOR DUNHA CABINA, PM PAN VOTANTES E MESA, PX PAN MESA CON RESTO DE COMIDA E MESA ELECTORAL, PM MESA E PRESIDENTE INRTODUCINDO A PAPELETA 01:22:16 PM VOTANTES FACENDO COLA, PP MAN DO PRESIDENTE INTRODUCINDO A PAPELETA, P PAN PAPELETAS NAS MANS DOS VOTANTES, PM VOTANTES, PM VOTANTES, PP PRESIDENTE INTRODUCINDO A PAPELETA, PM MESA ELECTORAL, PP FURNA ELECTORAL CON PAPELETAS, PP MAN DO PRESIDENTE INTRODUCINDO A PAPELETA 01:23:07 PM PAN COLA DE VOTANTES E FURNA, PP PAN DNI E VOTANTES FACENDO COLA, PP MAN DO PRESIDENTE INTRODUCINDO A PAPELETA, PM PAN VOTANTES FACENDO COLA, PP FURNA CON PAPELETAS, PM PAN VOTANTE E MESA, PM PAN VOTANTES, PP ZOOM OUT DNI 01:23:56 PP MAN DO PRESIDENTE INTRODUCIN A PAPELETA, PM PAN VOTANTES, PM VOTANTES E FURNA, PM VOTANTES E FURNA, PM FURNA ELECTORAL 01:24:23 PM PAN MEMBROS DE DISTINTAS MESAS FALANDO POR TELEFONO 01:25:52 PX CARTEIS INVITANDO A ACUDIR A VOTAR, PX CARTEIS E XENTE 01:26:27 PM MEMBRO DUNHA MESA SUMANDO DATOS, PM MULLER ESCRIBINDO A MAQUINA, PM MULLERES APUNTANDO RESULTADOS 01:26:48 FIN.

TITULO : INAUGURACION DO MUSEO DO POBO GALEGO  
 SIGNATURA VIDEO : GA8ZA002  
 MINUTAJE : 00:18:11  
 DURACION : 00:00:48  
 DATOS TECNICOS : BC, COPIA, BN  
 FECHA EMISION : 771029  
 NOTAS : OSIG: GA16M002  
 PLANOS DE TEMAS : ACTOS OFICIAIS-INAUGURACIONES  
 MUSEOS  
 PLANOS DE LUGARES : SANTIAGO (A CORUÑA)-CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE  
 BONAVAL-MUSEO DO POBO GALEGO (EXTERIOR E INTERIOR)  
 PLANOS DE PERSONAS : CABANILLAS GALLAS; PIO  
 ROSON PEREZ; ANTONIO  
 ALONSO DEL REAL; CARLOS  
 GONZALEZ BERAMENDI; XUSTO  
 LOURENZO FERNANDEZ; XAQUIN  
 GARCIA MARTINEZ; CARLOS  
 ARIAS VILAS; FELIPE  
 FERNANDEZ CERVINO; MARIA XOSE  
 GARCIA ALEN; LUCIANO  
 GARCIA-BODANO; SALVADOR  
 CONTENIDO : 00:18:11 PX PAN FACHADA DO CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE  
 BONAVAL 00:18:16 PX PAN CHEGADA DE AUTORIDADES: PIO  
 CABANILLAS GALLAS (MINISTRO DE CULTURA), ANTONIO ROSON  
 PEREZ (PRESIDENTE DA XUNTA DE GALICIA) 00:18:24 PM PIO  
 CABANILLAS GALLAS SAUDANDO 00:18:36 PX AUTORIDADES POLO  
 CLAUTRO DO CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE BONAVAL: PIO  
 CABANILLAS GALLAS, ANTONIO ROSON PEREZ, CARLOS ALONSO  
 DEL REAL (MEMBRO DO PATRONATO DO MUSEO DO POBO GALEGO),  
 XUSTO GONZALEZ BERAMENDI (MEMBRO DO PATRONATO DO MUSEO  
 DO POBO GALEGO), XAQUIN LORENZO FERNANDEZ (PRESIDENTE  
 DO PATRONATO DO MUSEO DO POBO GALEGO) 00:18:42 PX PAN  
 PLANOS DO MUSEO DO POBO GALEGO E CARLOS GARCIA MARTINEZ  
 (MEMBRO DO PATRONATO DO MUSEO DO POBO GALEGO),  
 EXPLICANDOLLOS A PIO CABANILLAS GALLAS, PP CARLOS  
 GARCIA MARTINEZ EXPLICANDOLLE PLANOS A PIO CABANILLAS  
 GALLAS 00:18:50 PX PAN CLAUSTRO DO MUSEO DO CONVENTO DE  
 SANTO DOMINGO DE BONAVAL CON CARLOS GARCIA MARTINEZ  
 EXPLICANDOLLE OS PLANOS A PIO CABANILLAS GALLAS E A  
 OUTROS ASISTENTES ENTRE OS QUE ESTAN FELIPE ARIAS VILAS  
 (MEMBRO DO PATRONATO DO MUSEO DO POBO GALEGO), MARIA  
 XOSE FERNANDEZ CERVINO (MEMBRO DO PATRONATO DO MUSEO DO  
 POBO GALEGO), PM EXPLICACION DOS PLANOS 00:18:56 PIO  
 CABANILLAS GALLAS ACOMPANADO NA SUA VISITA POLA  
 EXPOSICION DE CESTERIA POR CARLOS GARCIA MARTINEZ,  
 LUCIANO GARCIA ALEN (MEMBRO DO PATRONATO DO MUSEO DO  
 POBO GALEGO), SALVADOR GARCIA-BODANO (MEMBRO DO MUSEO  
 DO POBO GALEGO) 00:18:59 FIN.

TITULO : ESTATUTO DE GALICIA: REUNION DA ASEMBLEA DE PARLAMENTARIOS PARA DEBATER SOBRE A AUTONOMIA DA UNIVERSIDADE E A CREACION DUN CONSELLO UNIVERSITARIO GALEGO

SIGNATURA VIDEO : GA02A005

MINUTAJE : 00:51:35

DURACION : 00:14:41

DATOS TECNICOS : BC, COPIA, BN, SNAT, CASTELAN/GALEGO

FECHA NOTICIA : 770917

NOTAS : OSIG: GA16M005

TEMAS : EDUCACION-UNIVERSIDADE AUTONOMIAS-ESTATUTO

PLANOS DE TEMAS : AUTONOMIAS-PARLAMENTO-DEPUTADOS-PLENOS

LUGARES : SANTIAGO (A CORUÑA)

PERSONAS : CONSELLO UNIVERSITARIO GALEGO

PLANOS DE PERSONAS : ROSON PEREZ; ANTONIO YEBRA-MARTUL ORTEGA; PERFECTO SUAREZ NUNEZ; XOSE MARIA IGLESIAS CORRAL; MANUEL GARCIA-SABELL; DOMINGO MORO RODRIGUEZ; VICTOR

CONTENIDO : 00:51:35 PX ASEMBLEA 00:51:44 PM ANTONIO ROSON PEREZ (PRESIDENTE DA PREAUTONOMIA), PERFECTO YEBRA-MARTUL ORTEGA (SECRETARIO DA ASAMBLEA) XOSE MARIA SUAREZ NUNEZ. ANTONIO ROSON LE O 5º PUNTO DA ORDE DO DIA "CREACION DUNHA COMISION ENCARGADA DE NEGOCIAR CO GOBERNO UN REXIME DE AUTONOMIA PARA A UNIVERSIDADE DE GALICIA E ESTUDIAR AS BASES PARA A CREACION DUN CONSELLO UNIVERSITARIO GALEGO" 00:51:56 PX ASEMBLEA 00:52:02 PM PERFECTO YEBRA-MARTUL E ANTONIO ROSON. PERFECTO YEBRA-MARTUL EXPON O PUNTO 5º PROPOSTO POR EL MEMSO: TRATARIASE DE RECOLLER O ESPIRITO DO ESTATUTO DO 36 O PEDIR UN REXIME DE AUTONOMIA PARA A UNIVERSIDADE E RECOLLER A PREOCUPACION POLA EDUCACION EN GALICIA. INTENTAR CONSEGUIR, DENTRO DAS POSIBLES TRANSFERENCIAS, AS DE EDUCACION E CULTURA O QUE NON SERIA DIFICIL POR NON TER IMPLICACIONS ECONOMICAS. SOLICITA TAMEN A CREACION DUN CONSELLO UNIVERSITARIO GALEGO QUE XESTIONARA OS MEDIOS ECONOMICOS DA UNIVERSIDADE E POTENCIALA. PIDE QUE SE CREE UNHA COMISION DE EDUCACION E CULTURA PARA NEGOCIAR CO GOBERNO CENTRAL AS POSIBLES TRANSFERENCIAS 00:57:22 PX DA ASAMBLEA 00:57:42 PM XOSE MARIA SUAREZ NUNEZ QUEN FALA DA IMPORTANCIA DUN ESTATUTO DE AUTONOMIA DA UNIVERSIDADE QUE PERMITA REVALORIZAR A CULTURA GALEGA. MOSTRASE DE ACORDO CON YEBRA-MARTUL A FAVOR DA CREACION DUNHA COMISION DE ENSEÑANZA E CULTURA PERO QUE IMPLIQUE TODOLOS ESPECTROS DA EDUCACION 00:59:15 PX REUNION 00:59:26 PP MANUEL IGLESIAS CORRAL 00:59:33 PX ASAMBLEA 00:59:40 PM MANUEL IGLESIAS CORRAL E VICTOR MORO. IGLESIAS CORRAL CONSIDERA QUE A AUTONOMIA QUE DEBE REXER A UNIVERSIDADE ESTA DENTRO DA AUTONOMIA GALEGA. CANDO GALICIA SE ADMINISTRE A SI MESMA ADMINISTRARA A SUA UNIVERSIDADE. MOSTRASE CONTRARIO O PUNTO 5º DA ORDE DO DIA 01:03:51 PX ASEMBLEA E COMEZA A FALAR DOMINGO GARCIA SABELL 01:04:13 PP DOMINGO GARCIA SABELL QUEN CONSIDERA QUE HAI QUE DARLLE UN CONTIDO CONCRETO O TEMA PARA LOGO INCLUILO NO ESTATUTO. EXPLICA AS OBRIGAS DUNHA UNIVERSIDADE 01:06:12 PM DOMINGO GARCIA SABELL 01:06:16 FIN.

TITULO : ENTREVISTA A VALENTIN DAZ ANDRADE  
SIGNATURA VIDEO : GA8ZA011  
MINUTAJE : 00:00:12  
DURACION : 00:51:32  
DATOS TECNICOS : BC, COPIA, COR, SNAT  
FECHA NOTICIA : 820000  
NOTAS : OSIG: GA16M011  
TEMAS : XORNALISMO  
PARTIDOS POLITICOS  
CONGRESOS E ASEMBLEAS  
PESCA-MARITIMA  
INDUSTRIA-PESQUEIRA  
MARINA-BARCOS-PESCA  
ELECCIONS-CURIOSIDADES ELECTORAIS  
PLANOS DE TEMAS : LITERATURA-ESCRITORES  
PRENSA-REVISTAS-XORNAIS  
PUBLICACIONES-LIBROS  
PERSONAS : RODRIGUEZ CASTELAO; DANIEL ALFONSO  
VILLAR PONTE  
PEÑA NOVO  
NOGUEROL; ARTURO  
MONTES; EUGENIO  
RISCO; VICENTE  
ANDRADE; JUAN BAUTISTA  
PARTIDO GALEGUISTA  
LOSADA DIEGUEZ  
OTERO PEDRAYO; RAMON  
CARBALLO CALERO; RICARDO  
CABANILLAS; RAMON  
IGLESIAS; EMILIANO  
FRENTE POPULAR  
CONDE; FERNANDO  
BARRERAS MASO; JOSE

PESCANOVA  
 FERNANDEZ LOPEZ; MANUEL  
 PLANOS DE PERSONAS : PAZ ANDRADE; VALENTIN  
 XORNAL "GALICIA"  
 CONTENIDO : REVISTA "INDUSTRIAS PESQUERAS"  
 00:00:12 PM VALENTIN PAZ ANDRADE. FALA DA SUA RELACION  
 CON CASTELAO, DA II ASAMBLEA NACIONALISTA GALEGA QUE SE  
 CELEBROU EN SANTIAGO, PARTIDO GALEGUISTA, DO XORNAL  
 "GALICIA" (DO QUE PAZ ANDRADE FOI DIRECTOR) 00:05:06  
 PORTADA DO NUMERO I DO XORNAL "GALICIA", PAXINAS DO  
 XORNAL "GALICIA" 00:06:05 PM VALENTIN PAZ ANDRADE  
 00:06:49 CARICATURAS DE CASTELAO NO XORNAL "GALICIA"  
 00:07:10 PM VALENTIN PAZ ANDRADE. FALA DO XORNAL  
 "GALICIA" 00:08:08 PM PAN CADRO E BIBLIOTECA DE PAZ  
 ANDRADE, PX PAN CADROS E LIBROS, PX PAN BIBLIOTECA DE  
 PAZ ANDRADE 00:08:46 PP PAN MANS DE VALENTIN PAZ  
 ANDRADE FALA DA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA, DA  
 CENSURA E DA PERSECUCION O XORNAL "GALICIA" 00:11:08  
 ARTIGO DE ANTON VILLAR PONTE NO XORNAL "GALICIA"  
 00:11:12 ARTIGO DE ANTONIO REY SOTO NO XORNAL "GALICIA"  
 00:11:15 ARTIGO DE JUAN BAUTISTA ANDRADE NO XORNAL  
 "GALICIA" 00:11:18 ARTIGO DE RAMON OTERO PEDRAYO NO  
 XORNAL "GALICIA" 00:11:22 ARTIGO DE VALENTIN PAZ  
 ANDRADE NO XORNAL "GALICIA" 00:11:24 PM VALENTIN PAZ  
 ANDRADE. FALA DO SEU TRABALLO COMO DIRECTOR DO XORNAL  
 "GALICIA" 00:13:35 PM PAN XORNALISTA AMOSA EXEMPLAR DA  
 REVISTA "INDUSTRIAS PESQUERAS". PAZ ANDRADE FALA DO SEU  
 TRABALLO COMO AVOGADO E ASESOR DE "LA MARITIMA"  
 ORGANIZACION DE ARMADORES DE BOUZAS 00:15:51 DEBUNO PAZ  
 ANDRADE 00:16:04 PP PAZ ANDRADE FALA DA CAIDA DA  
 DICTADURA, DO "FACTO DE BARRANTES", DOS MITINES DO  
 TEATRO "GARCIA BARBON" DE VIGO DAS ELECCIONS DO 31, DA  
 CANDIDATURA FORMADA POR CASTELAO, PAZ ANDRADE E  
 CABANILLAS, DO ROUBO DAS ACTAS DUN DISTRITO, DA  
 CANDIDATURA QUE ENCABEZABA PORTELA VALLADARES E NA QUE  
 ESTABA PAZ ANDRADE, DO FRENTE POPULAR 00:20:21 PM PAN  
 XORNALISTA E PAZ ANDRADE FALA DO POSIBLE EXILIO DE TER  
 IDO NA CANDIDATURA DE CASTELAO, DA SUA TAREFA COMO  
 ESCRITOR 00:22:05 PM ZOOM IN XORNALISTA AMOSA A CAMARA  
 O LIBRO "LOS PUERTOS NACIONALES DE PESCA EN ESPANA.  
 APORTACIONES DE VIGO AL ESTUDIO DEL PROBLEMA". PAZ  
 ANDRADE EXPLICA A ORIXE DO LIBRO 00:23:14 XORNALISTA  
 AMOSA A CAMARA O LIBRO "PRINCIPIOS DE ECONOMIA  
 PESQUERA". PAZ ANDRADE EXPLICA A ORIXE DO LIBRO  
 00:23:49 XORNALISTA AMOSA A CAMARA O LIBRO "PRODUCCION  
 Y FLECTUACION DE LAS PESQUERIAS". PAZ ANDRADE EXPLICA A  
 ORIXE DO LIBRO 00:24:10 XORNALISTA AMOSA A CAMARA O  
 LIBRO "SISTEMA ECONOMICO DE LA PESCA EN GALICIA"  
 00:24:36 XORNALISTA AMOSA A CAMARA O LIBRO "GALICIA  
 COMO TAREA" 00:24:45 XORNALISTA AMOSA A CAMARA O LIBRO  
 "LA MARGINACION DE GALICIA" 00:25:10 XORNALISTA AMOSA A  
 CAMARA OS LIBROS "PRANTO MATRIARCAL", "SEMENTEIRA DA  
 VENTO" E "CEN CHAVES DE SOMBRA". PAZ ANDRADE FALA DA  
 SUA PRODUCCION POETICA, DO DESTERRO A SERRA DE QUEIXA,  
 DO DESTERRO A VERIN 00:27:11 VISTA RIA DE VIGO, PP ZOOM  
 OUT DESCARGA DE PEIXE, PX CAIXAS DE PEIXE, PP PEIXE, PX  
 DESCARGA DE PEIXE 00:27:38 VISTA DA RIA DE VIGO  
 00:27:50 PM PAZ ANDRADE NA SEDE DE PESCANOVA EN VIGO  
 (DA QUE E VICEPRESIDENTE). PAZ ANDRADE FALA DOS SEUS  
 COMEZOS NO SECTOR PESQUEIRO, DA SOCIEDADE DE ARMADORES  
 "LA MARITIMA" DE BOUZAS, DA REVISTA "INDUSTRIAS  
 PESQUERAS", DE JOSE BARRERAS MASO, DA FUNDACION DE  
 PESCANOVA E DE MANUEL FERNANDEZ LOPEZ, DA MODERNIZACION  
 QUE PESCANOVA SUPON NO SECTOR PESQUEIRO, DA SITUACION  
 DO SECTOR PESQUEIRO, DO FUTURO DA PESCA GALEGA 00:46:22  
 PM PAN XORNALISTA E VALENTIN PAZ ANDRADE. FALA DE COMO  
 SERIA O SEU XORNAL IDEAL 00:51:44 FIN.

## EL ARCHIVO SONORO DE RNE

*Isabel Díaz-Aguado Lorenzo*

Radio Nacional de España

### INTRODUCCIÓN

El Archivo Sonoro de Rne es una fonoteca de radio en la que son seleccionados, adquiridos, analizados, conservados y difundidos todos los documentos sonoros necesarios para la realización de programas radiofónicos y aquellos que, por sus características especiales, merecen conservarse como testimonio histórico.

Los fondos que lo nutren son esencialmente programas de Rne y documentos utilizables en la realización de los mismos: grabaciones de conciertos, ruedas de prensa, discos, efectos sonoros, entrevistas, conferencias, etc. Resulta, por lo tanto, un punto intermedio entre la recopilación de informaciones procedentes de distintas áreas (grabaciones del Servicio Exterior e Informativos o conciertos grabados por Radio Clásica o Radio 3) y el producto final, que es la propia programación. Además atiende las necesidades de las cinco emisoras de Rne y de sus Centros Territoriales, las del grupo RTVE, las de otros medios de comunicación, así como también las de asociaciones o instituciones culturales, centros docentes, particulares, etc.

El Archivo Sonoro está compuesto por una importante colección de documentos históricos, singulares en cuanto a su variedad y contenidos y únicos desde el punto de vista de su imposible recuperación en caso de pérdida, deterioro o extravío. Constituyen un reflejo de la vida española en todas sus facetas: económica, política, cultural y deportiva, así como de la actividad de la radio pública desde hace más de treinta años.

Posee, por lo tanto, un valor económico, social y cultural de primer orden, y cumple la misión de depósito y custodia del patrimonio sonoro no musical español, además de ser la fonoteca más completa en documentos de música.

Debido a su carácter público y a que está dotado de más medios técnicos y humanos que otras instituciones de esta índole, se ha convertido en un centro de investigación de primera magnitud al que asisten personas interesadas en los temas ya mencionados.

La concepción del Archivo Sonoro, como tal, surge en 1972 con motivo del traslado de Rne a Prado del Rey, y ya en 1976 se crea, en la Ordenanza Laboral de RTVE, el subgrupo de Documentación, formado por las categorías de “Documentalista” y “Oficial de Documentación” para los trabajadores de archivo, y la de “Técnico de Archivo y Documentación” para las funciones de control de los aspectos documentales.

La gran mayoría del personal que compone el Archivo posee titulación superior, con cursos de postgrado de la Escuela de Documentación de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, o diplomaturas en Biblioteconomía y Documentación o en Archivos y Bibliotecas de la Biblioteca Nacional, aunque en nuestra ordenanza sólo se exige la titulación superior para la categoría de Técnico.

La plantilla del Archivo Sonoro está formada por 36 personas que realizan el tratamiento de los documentos, incluidos los responsables de distintas actividades, así como los jefes de los departamentos en que está dividido. Esta plantilla permite, con dificultades, mantener abierto el servicio de 7 h de la mañana a 2 h de la madrugada, todos los días del año.

Los departamentos dependen orgánicamente del Servicio de Archivo Sonoro (cuya responsabilidad ostento) y junto a los departamentos de Documentación Escrita y Distribución forman la Jefatura de Documentación de Rne, dirigida por D. José Luis Agudo. Para las labores administrativas y control de adquisiciones y de registro de entrada la jefatura dispone de otras dos personas.

Los departamentos de Documentación Escrita y Distribución, aunque como ya he dicho dependen también de la misma Jefatura, por la diferencia de los soportes que trata el primero y las funciones que realiza el segundo, no van a ser objeto de esta comunicación, por lo que están excluidos en todo lo que aquí se menciona.

## ORGANIZACIÓN

### A) FONDOS

Como decíamos, el Archivo Sonoro conserva, cataloga y difunde documentos sonoros, musicales y no musicales procedentes de la producción comercial o generados por la propia radio, y está organizado en Departamentos según las funciones que se realizan en él y el tipo de documentos que trata.

Estos fondos, de por sí cuantiosos, aumentan diariamente y están recogidos en muy diversos soportes según ha ido evolucionando la tecnología del audio, tanto en la propia radio como en la industria discográfica.

Para que se hagan una idea, les diré que el Archivo Sonoro incluye un total de 794.386 soportes variados, que se reparten de la forma siguiente: en cinta magnetofónica 152.000 soportes; en vinilos 525.200 (entre LP's, singles y maxisingles); discos compactos 81.886 (entre producción comercial, la mayoría, y producción propia: que son los discos de palabra que en la actualidad han sustituido a la cinta magnetofónica); 22.350 casetes, que corresponden a los "diarios hablados", los cuales se guardan desde 1981; 11.150 DAT (procedentes de la producción propia, especialmente de música clásica, y de música ligera, y además los "diarios hablados" de palabra, grabados en este nuevo soporte, que en la actualidad ha sustituido al casete); y 1.800 vídeos de audio. De este último soporte digital, empleado para música antes de la aparición del DAT, sólo se utilizaba la banda correspondiente al sonido. Con la aparición del DAT (específico de sonido) desapareció el empleo del vídeo de audio.



Los documentos incluidos en las distintas Bases de Datos hacen un total de 1.269.444, que se distribuyen de esta manera:

Base de Datos MUSICAS: está compuesta de las sub-bases, MClasic con 219.953, MLigera 922.683, Mtrades (documentos de música tradicional española) 12.690, Mtradin (documentos de música tradicional internacional) 1.733. La Base de Datos que trata los documentos no musicales se llama Palabra, que a su vez se divide en: Voz, Dramatic y Efectos Sonoros, que suman la cantidad de 112.385 documentos.

El sistema informático de gestión documental es SIRTEX, un producto español de Software AG, adaptado a la tipología de nuestros fondos.

Los documentos sonoros incluidos en el Archivo están gestionados por cuatro departamentos: Palabra, Música Ligera, Música Clásica y Consulta y Préstamo.

## B) DEPARTAMENTOS

EL DEPARTAMENTO DE PALABRA es responsable de la selección y tratamiento documental de los fondos sonoros no musicales, tanto de producción propia como de producción comercial, para la elaboración de los programas. Incluye programas radiofónicos de las cinco emisoras de Rne, como por ejemplo: obras de teatro, efectos sonoros y grabaciones realizadas por el Servicio Exterior (entrevistas, ruedas de prensa, conferencias, coloquios y debates parlamentarios).

### *Proceso documental*

#### 1. Ingreso y registro de documentos

La adquisición de las grabaciones se produce a partir de la selección que hace el departamento sobre el material que le llega procedente del Servicio Exterior, de los programas cuya conservación consideran de interés los responsables de las distintas emisoras de Rne y, además, de aquellos de los que el archivo tiene conocimiento y se encarga de reclamar.

El documento sonoro se diferencia del textual en que no transmite por sí mismo la información, sino que necesita de equipos reproductores para acceder a su contenido. Las fuentes principales de información (en este caso el parte de grabación de las cintas) no aportan, generalmente, todos los datos que se consideren imprescindibles para la catalogación y, como consecuencia, es necesario proceder a la audición del documento a través del equipo correspondiente de que se trate: magnetófono, lector de compactos, de cassetes, de DAT, etc.

Una vez llegado el material al departamento, se registra en un ordenador personal por medio de un programa informático en DBASE, en el que se hace constar la fecha de entrada, fecha de emisión, programa, título, procedencia y destino. Este último dato se rellenará una vez hecha la selección y se ha decidido si pasa al archivo definitivo documentado o se borrará pasados tres meses.

## 2. Selección

Esta función, que realiza una comisión integrada por dos personas del departamento y la jefa del mismo, implica escuchar brevemente la grabación, comprobar su repercusión en la prensa de mayor difusión, la existencia en el archivo de documentos parecidos o relacionados con ella y decidir su destino.

Además de esta selección "a posteriori", se realiza una "a priori", por medio de la consulta de los avances de los contenidos de los programas, y aquellos que se decide que son de interés se solicitan al Departamento de Distribución, que nos los proporcionará, antes de su borrado, transcurrido un mes.

La selección de la base de datos de Palabra se rige según los criterios siguientes:

\*Testimonios de personas relevantes en cualquier aspecto, cuya voz no posea el Archivo, ya que el fin de éste es formar un registro de voces lo más amplio posible.

\*Palabras del Rey y del Presidente del Gobierno.

\*Documentos cuyo tema tenga interés, aunque contenga voces que ya están registradas en nuestro catálogo.

\*Acontecimientos importantes desde un punto de vista cultural, deportivo, político, religioso o histórico, como inauguración de Olimpiadas, Congresos, Acuerdos, etc.

\*Muestra de la programación de Rne.

\*Programas o series de ellos, que se consideren de interés por cualquier motivo: reposición, venta, temática, polémica, etc.

### 3. Edición y numeración

Una vez adjudicado el destino del documento, se prepara para su préstamo mediante la audición, recortando lo que no forma parte del mismo. Se coloca ordenadamente en el soporte que va a compartir con otros documentos o, si su duración es mayor, en varios soportes. A continuación se adjudican las firmas correspondientes al soporte y al puesto o corte donde está situado y se procede a la elaboración de copias de seguridad, cuando la antigüedad, importancia o singularidad del documento lo requiere. En la actualidad, hasta que los nuevos procedimientos de digitalización estén operativos, el soporte que se utiliza es el disco compacto.

### 4. Tratamiento: catalogación y clasificación

La descripción de la forma y el contenido de los documentos de Palabra se realiza con arreglo a los criterios establecidos en el Departamento y a las normas que se elaboraron en 1990, basadas en nuestra experiencia y en las normas internacionales de catalogación que existen al respecto para materiales no librarios, ISBD (NBM).

La realización de esta tarea lleva consigo la audición detenida del documento, la consulta de la documentación que lo acompaña y la información que se pueda extraer de periódicos, enciclopedias, anuarios, revistas especializadas, etc.

Una vez elaborado el resumen y elegidos los descriptores que se consideran pertinentes, y contrastados con el tesoro de

temas, geográfico o de lenguas correspondiente, se introduce la información en la Base de Datos denominada “PALABRA”, creada en 1988.

Todos los documentos que se incluyen en la Base de Datos “PALABRA” son revisados por un corrector documental para la unificación de las formas de escritura, creación de nuevos descriptores, etc.

Incluidas en esta gran base se encuentran:

\*VOZ, a esta sub-base pertenecen los documentos de palabra cuyo objeto de interés es el personaje a través de su voz.

\*DRAMATIC, cuyo contenido son obras de teatro, bien adaptaciones de obras literarias o guiones hechos para la radio.

\*EFECTOS, colección de sonidos que se utilizan en la ambientación de los programas.

\*VANTIC, volcado de la catalogación en fichas anteriores a 1988.

## 5. Difusión

Se realiza mediante la elaboración de catálogos periódicos sobre diversas áreas temáticas (catálogo de documentos antiguos y catálogo de documentos históricos) y otros específicos, atendiendo a las diversas peticiones de los usuarios.

EL DEPARTAMENTO DE MÚSICA LIGERA realiza el tratamiento documental, desde la selección a la difusión de discos de producción comercial y grabaciones de festivales y conciertos de la producción propia, con el fin de disponer de una amplia oferta de música actual, tanto española como internacional. Contempla todos los géneros: pop, rock, arreglos de música clásica, bandas sonoras musicales de películas, jazz, folk, etc. Se pretende abarcar, en la medida de lo posible, la mayor parte de la música que se edita y escucha en España.

Las bases de datos que gestiona este Departamento son dos sub-bases llamadas MLIĞERA y VLIĞERA (esta última correspon-

de al volcado de fichas anteriores a la creación de las bases), ambas incluidas en la Base de Datos general, llamada MÚSICAS.

### *Proceso documental*

#### 1. Selección. Adquisición y puesta en servicio

Los fondos provienen de:

\*Promoción, enviada directamente por las casas discográficas o a través de Radio 3.

\*Grabaciones de Rne de festivales y conciertos y en los estudios de Prado del Rey.

\*Compra a las casas discográficas y distribuidores, que informan, semanalmente mediante fax, de las novedades que salen al mercado.

Una vez ingresados los discos en el Archivo, se les asigna un número y se registran en una Base de Datos (en la que se consigna el intérprete, el título, la fecha de entrada, la casa discográfica y la procedencia), lo cual permite que puedan ser localizados en cualquier momento y la elaboración de estadísticas.

#### 2. Tratamiento: catalogación y clasificación

Los discos y cintas son escuchados someramente con el fin de asignar a cada corte, es decir, a cada canción o unidad documental, una clasificación en géneros y formas musicales, ajustándose a unas listas de términos admitidos.

Los documentos introducidos son revisados por un corrector documental, que se encarga de la unificación de criterios y de subsanar los posibles errores cometidos por los documentalistas.

#### 3. Difusión

La difusión se realiza de forma regular y periódica o a petición de los usuarios. Ésta consiste en listados mensuales de novedades elaborados según criterios de género, forma y nacionalidad: música de cine, jazz, new age, intérpretes, grupos españoles, etc.

EL DEPARTAMENTO DE MÚSICA CLÁSICA gestiona todo lo relativo a la música “clásica” o “seria”, además de flamenco, y música tradicional española e internacional. La producción comercial se recibe en disco compacto, bien por promoción directa de las casas discográficas o bien, la inmensa mayoría, por adquisición a partir de catálogos de las propias casas o por revistas especializadas, además de un buen número de discos que nos proporciona Radio Clásica, de la promoción que se les envía a ellos directamente.

La otra parte de los fondos la componen las grabaciones que realiza la propia Rne, asistiendo a conciertos o festivales que se celebran en todo el país y, en menor medida, por aquellas grabaciones hechas en los estudios de Prado del Rey.

Podemos sumar a estos grandes grupos los intercambios internacionales, lo que hace que exista una colección amplia, completa y diversificada, ya que tiene que abastecer las 24 h de programación de Radio Clásica.

#### *Proceso documental*

##### 1. Selección. Adquisición y puesta en servicio

La información que el departamento recibe regularmente de las casas discográficas se hace llegar a Radio Clásica, para que una comisión de expertos se encargue de señalar las preferencias y necesidades de su programación, y, una vez conocidas éstas, se elaboran las listas definitivas de pedidos a las casas discográficas. Además de los criterios de Radio Clásica, el Departamento se encarga de vigilar y no descuidar facetas de gran interés como: compositores e intérpretes españoles y obras o épocas con poca representación en el Archivo.

La producción propia no pasa ningún filtro de selección, se recoge todo lo que graba Rne, sea o no concebido para la emisión.

Todo lo que ingresa en el Archivo de Música Clásica se registra, como en los demás departamentos, reseñando: autor, título, fecha de entrada, fecha de grabación, el ciclo al que pertenece, la

casa discográfica y, si es necesario, algún dato significativo para la identificación de la grabación. Una vez hecho el registro, se entrega el material para su puesta en servicio: comprobación, numeración, etiquetado, fotocopias, elaboración de los partes de grabación, ordenación, etc.

Una vez así preparados los documentos, se listan para conocimiento de los usuarios, hasta el momento en que sean documentados e introducidos en la Base de Datos y, por tanto, consultables en ella.

## 2. Tratamiento: catalogación y clasificación

La catalogación la realizan los documentalistas directamente en la Base de Datos MUSICAS, en las sub-bases MCLASSIC, MTRADES Y MTRADIN. También en este departamento existe VCLASIC, resultado del volcado de fichas anteriores a la creación de las bases.

La principal herramienta de trabajo es la consulta de la bibliografía especializada y de antecedentes ya catalogados, además de la lectura de la información escrita que adjunta la grabación. Con los datos recogidos se procede a la catalogación ajustándose a las Normas de Catalogación vigentes en el Archivo Sonoro, elaboradas en conjunto para todas las bases de datos del Archivo, como mencionamos antes.

Una vez analizados los documentos e introducidos en la Base de Datos, son sometidos a una corrección estrictamente musical, labor encomendada a un Asesor Musical, persona especializada y de amplios conocimientos, en lo que a música clásica se refiere, que debe revisar cada uno de los documentos para comprobar que no se ha cometido ninguna “barbaridad musical”, precisar detalles como la tonalidad de la obra, los instrumentos que intervienen, el tipo y número, si son originales o no, las divisiones de una obra o unidad documental y, sobre todo, consignar la clasificación genérica, formal y orgánica (según las listas específicas de términos) de cada una de las obras.

Esta corrección es vital en este Departamento, por las características de nuestros usuarios, especialistas en la materia, que siempre buscan una información más precisa y exhaustiva que la que proporciona el soporte.

Por último, los documentos pasan por el corrector documental, igual que en los demás departamentos y con la misma finalidad: evitar errores en la consignación de nombres, fechas, ciclos, datos de producción, etc.

### 3. Difusión

La difusión es esporádica y suele responder a peticiones concretas de los usuarios, tanto internos como externos: grabaciones de una orquesta o solista concretos, grabaciones de un ciclo concreto, etc.

EL DEPARTAMENTO DE CONSULTA Y PRÉSTAMO es el responsable de efectuar la búsqueda de los documentos a petición del usuario, además de ejercer la asesoría de la ambientación musical de programas, de localizar en el depósito los documentos y de controlar el préstamo. En resumen, es el principal punto de información del Archivo Sonoro y, además, se encarga de conservar y custodiar el fondo documental del mismo.

#### 1. Consulta

Los usuarios del Archivo pueden realizar las búsquedas directamente en las Bases de Datos, asesorados por los documentalistas que atienden el Departamento, siempre que lo precisen. Para ello disponen de tres pantallas conectadas al sistema SIRTEX, en cuyo manejo han sido previamente instruidos. Las consultas también se pueden realizar desde las redacciones de Radio Clásica y de Radio 3, en donde disponen de ordenadores conectados a nuestras Bases, pero, a pesar de todo, el desplazamiento físico es inevitable.

#### 2. Préstamo

Una vez elegidos los documentos, estos son puestos a su



disposición en el momento, tras recoger la petición en unas fichas hechas para tal efecto y quedar registrado en un programa informático la signatura de los documentos, la fecha del préstamo, la de la devolución y, lo más importante, el usuario al cual se realiza el préstamo. Éste está restringido sólo a aquellos trabajadores que, a petición de su jefe de área o de programas, poseen un código de usuario que el Archivo Sonoro les concede.

El préstamo es personal e intransferible y su duración 48 h, ampliable previa petición del usuario.

El préstamo es extensivo al Control Central para el envío, a través de línea telefónica, a las Emisoras Territoriales que lo soliciten; a Producción Grabada para el repicado de documentos solicitados, bien por Cooperación Internacional o por otras áreas de la Casa, o a Televisión Española para ilustrar una imagen carente de sonido, etc.

Todos los soportes, sean del tipo que sean, están etiquetados con código de barras, y el programa que gestiona el préstamo está dotado de un lápiz óptico que lee este código. Además, el programa, al recibir el código del usuario, presenta en pantalla todos los datos, tanto personales como laborales, del usuario propietario del mismo.

Este programa es muy efectivo si se tiene en cuenta que el movimiento de documentos, entre préstamos y devoluciones, es de alrededor de 37.000 soportes mensuales.

## CONSERVACIÓN Y UTILIZACIÓN

### *Ubicación*

La primera medida a adoptar para una buena conservación de los documentos sonoros es la elección del lugar.

La fonoteca debe de estar ubicada en la planta baja del edificio, lejos de cuartos de baño, tuberías, canalizaciones de agua, huecos de ascensores y cuadros eléctricos, para evitar respectivamente: goteras, exceso de humedad, peligros de incendio y campos electromagnéticos.

### *Medidas de seguridad contra incendios*

La acumulación de soportes de audio, sean del tipo que sean, aumenta el riesgo de incendio, ya que todos son muy combustibles, y una sola chispa podría destruir la fonoteca.

La asociación americana NFPA (National Fire Protection Association: Asociación Nacional de Protección contra el Fuego) contempla una serie de medidas contra el fuego para centros de documentación: la “Standard for the Protection of Records” y el “Manual for Fire Protection for Archives and Records Centers” (“Medidas para la Protección de Registros” y “Manual de Protección contra el Fuego para Archivos y Centros de Registros”).

En cualquier caso hay una serie de medidas elementales a tener en cuenta:

- El lugar debe tener salidas de emergencia, situadas estratégicamente para facilitar una rápida evacuación, marcadas en el suelo con señales fluorescentes. Y para evitar la oscuridad, que propicia el pánico, el depósito debe tener luces de emergencia.

Para mayor seguridad debe compartimentarse con separaciones hasta el techo, comunicadas con puertas antipánico.

- Si existen copias de seguridad, éstas se guardarán lo más separadas posible de las copias que se utilicen habitualmente.

- Las estanterías donde se coloquen los documentos conviene que sean metálicas.

- La distancia entre estanterías será como mínimo de 75 cm.

- La altura de dichas estanterías no será superior a los dos metros.

- Los equipos de extinción deben ser sectoriales, para que el producto que se utilice se concentre directamente en el foco de fuego y los documentos afectados sean los menos posibles. Si el fuego no alcanza proporciones exageradas se recomienda el agua, ya que al menos no es nociva para el ser humano. En caso contrario, es más efectivo el dióxido de carbono, la espuma o el gas halón.

### *Recomendaciones ambientales de conservación*

La forma de almacenar los documentos sonoros, al igual que las condiciones atmosféricas del depósito, son muy importantes para paliar los efectos del paso del tiempo, así como para combatir agentes externos que son nocivos para la conservación de materiales tan sensibles como los que se utilizan para el audio.

– Luz: conviene huir de la luz natural, pero si fuera inevitable habría que proteger las ventanas con persianas o cristales coloreados con el fin de tamizar la luz e impedir el paso de los rayos ultravioleta. Se recomienda la iluminación artificial, de tubo fluorescente, indirecta y, si se puede, tamizada con filtros.

– Temperatura: la temperatura debe mantenerse constante entre los 18° y 21° C. Por debajo de los 18 grados no es excesivamente perjudicial, pero por encima de los 21° los discos pueden combarse y en las cintas aparecer el efecto eco entre las espiras.

– Humedad: el grado de humedad debe mantenerse entre el 40% y el 60%. Cuando es inferior los soportes se endurecen, se deforman y se tornan quebradizos, propiciando la aparición de cargas electrostáticas, que atraen las partículas de polvo. Si por el contrario fuera superior, se favorece el cultivo de hongos y plagas bacteriológicas, que aceleran reacciones químicas que provocan la descomposición de los materiales.

– Polvo: podría combatirse con la instalación de aire acondicionado dotado de filtros que eviten su entrada. Pero, en cualquier caso, el guardar los soportes en cajas de plástico impedirá el contacto directo con el polvo y también los aislará de la humedad.

### *Mobiliario*

Para mayor protección contra los agentes que perjudican los documentos existe el sistema de almacenamiento en armario compacto. Este sistema, en cuanto al aprovechamiento del espacio, es el idóneo ya que consta de una serie de armarios dobles

(abiertos por las dos caras) que se adosan, deslizándose por unos raíles empotrados en el suelo, sobre uno que permanece fijo y que sólo está abierto por la cara por la que recibe a los demás, al igual que el que cierra.

Este sistema es útil para los fondos que no se usen habitualmente, pues aunque su apertura es fácil, bien manualmente mediante una manivela, o bien con mando a distancia, el tiempo de acceso al soporte necesitado es relativamente alto.

En los centros de documentación en que la visibilidad y el acceso rápido al documento sea fundamental se recomienda la estantería fija, siempre que no haya problemas de espacio.

La diversidad de soportes no supone ningún perjuicio para este tipo de almacenamiento ya que cualquier casa especializada hace las estanterías a la medida que se solicite, con arreglo a las necesidades del centro y del soporte a colocar.

Para casetes y DAT se pueden encargar cajoneras a medida, de poca altura y dotadas de unos separadores, que se encajan en unas muescas hechas para tal efecto, que se adaptan perfectamente a los dos soportes.

### *Almacenamiento*

Los soportes con los que nos vamos a encontrar más comúnmente en cualquier fonoteca actual son:

– Discos: en general se deben colocar verticalmente, en módulos de 25 unidades o con separadores, hechos a propósito si son estanterías corridas, de manera que los mantenga fácilmente accesibles, pero suficientemente juntos para que no se tuerzan y apoyen unos en otros.

Los discos deben de estar protegidos con fundas de plástico, para evitar su contacto con un material tan fácilmente degradable como es el cartón, y enfundados de manera que las aberturas no coincidan, es decir, que la abertura de la funda de plástico quede en el interior de la funda de cartón.

La limpieza de los discos en una fonoteca numerosa es imposible sistematizarla, pero sí se recomienda que se limpien cuando vayan a ser usados. La mejor manera de limpiarlos es pasando una gamuza por su superficie siguiendo los surcos en sentido de las agujas del reloj. Para este sistema de limpieza también se comercializan cepillos especiales. Si el disco está muy sucio se puede utilizar el agua destilada con jabón neutro, aunque el disco queda algo dañado.

Existe una máquina de lavado con apariencia de tocadiscos, que suelta agua y alcohol y que luego la aspira y seca.

El disco compacto se coloca verticalmente en estanterías adecuadas a su tamaño. No necesita una protección especial puesto que va en caja dura y de plástico. Su uso no lo deteriora porque no tiene rozamiento en su reproducción. Para limpiarlo se utiliza un paño húmedo y en sentido radial, desde el centro hacia el borde, ya que la información está metida en sectores circulares del disco, es decir, en la superficie que queda entre dos radios y su correspondiente arco.

Como medida general los discos, sean del tipo que sean, se cogerán siempre por el orificio del centro y el borde, evitando siempre poner los dedos en la superficie grabada.

– Vídeos, DAT y cassetes: como los compactos, se presentan con caja de plástico duro y se colocan en vertical. Además, van protegidos por la carcasa de su propia estructura de soporte. Siempre conviene pasarlos de vez en cuando para evitar que la cinta se pegue por falta de movimiento.

– Cinta magnética: su almacenamiento, al igual que el resto de los soportes, debe ser vertical, por lo que se recomienda la caja de plástico duro o metálica, para lo cual hay casas que las hacen de encargo al tamaño del núcleo sobre el que están enrolladas.

### *Manipulación*

El trato que se dé a los soportes, así como el estado de los reproductores, será decisivo para su conservación y para una reproducción correcta del sonido de los documentos.

Si el reproductor las ha bobinado con demasiada tensión, las hace estar demasiado apretadas, lo que aumenta el riesgo de que se produzca el efecto “print-through”, que consiste en que la información pase de una espira a la siguiente.

Las cintas no deben permanecer, en el reproductor, a medio pasar demasiado tiempo. Igual que las cintas de vídeo, los DAT y los casetes, cada cierto tiempo deben airearse para que no se peguen. Los empalmes se tratará de que sean los menos posibles, y siempre utilizar una cinta adhesiva de calidad, para evitar que el tiempo deshaga el pegamento y éste pase a la cinta, que pegará tirones cuando se reproduzca, distorsionando el sonido.

No hay que olvidar que los campos magnéticos pueden afectar a las cintas hasta el punto de llegar a borrarlas.

Hasta el momento hemos hablado de cómo conservar los soportes para que no se deteriore la información que contienen, pero toda precaución resulta insuficiente partiendo de la base de que, cada vez que se reproduce el sonido, éste se degrada en mayor o menor medida. El paso del tiempo es el otro factor inevitable de riesgo. Por lo tanto, el sistema más seguro de conservar el documento sonoro es migrarlo a otro soporte nuevo y acorde con las nuevas tecnologías que en el momento se conozcan.

La grabación debe de ser, siempre que se pueda, del documento original, si existen los reproductores para los cuales se creó. De cualquier forma se puede aprovechar la tecnología moderna al servicio de lo antiguo, siempre que no se falsee el original. Para los discos de 78 rpm y los vinilos en general, se inventó un giradiscos de rayo láser, que permite leer los discos por la cara del surco en mejor estado, y que evita los ruidos de rozamiento y las frituras provocadas por el polvo y la suciedad acumuladas con el tiempo y el uso. Este giradiscos es de 1983 y se llama ELP-LT, aunque se ha comercializado en 1997.

A las ventajas expuestas anteriormente se puede añadir la posibilidad de reproducir discos alabeados o rotos, previamente unidos por una cinta adhesiva transparente. Tiene la posibilidad de sal-

tar de un corte a otro, como en los discos compactos. Dispone de una pantalla que recoge los datos del disco que ha almacenado en la memoria. Graba a cualquier velocidad y su salida es digital, por lo que se pueden trasladar los datos a cualquier soporte de estas características.

En el caso del disco compacto, aunque de mayor vida media y calidad, también hay factores que perjudican la información grabada, como podría ser el pegamento que llevan las etiquetas, al reaccionar químicamente con el barniz del disco. Para una fonoteca no es fácil solventar este problema ya que la solución pasa por el “remetalizado” del disco, lo cual es labor de casas especializadas y no del documentalista.

El repicado de un documento sonoro se puede hacer:

– Tal como se grabó el documento original prensando un disco basándose en el master. Sólo algunas casas discográficas disponen de medios para realizarlo, así como de la posesión de esas piezas históricas.

– Grabando en un soporte moderno el sonido reproducido por los aparatos usados en la época de su edición. El fin que se persigue es doble: por un lado, salvar el documento original fielmente y, por otro, mantenerlo a la espera de nuevas innovaciones tecnológicas que permitan limpiar el sonido más eficazmente que en ese momento.

– Por otra parte y usando las técnicas actuales, se reproduce el sonido aplicando los filtros necesarios para evitar los ruidos de fondo y atenuar las frecuencias en las que puede haber distorsiones del sonido. A continuación se ecualiza digitalmente el sonido, se igualan los niveles, se empalman las zonas de silencio por deterioro y, finalmente, se graba en un soporte nuevo.

Pero si hasta aquí he tratado de explicarles lo que ha sido el Archivo Sonoro de Rne, su organización y la conservación de sus fondos, voy a tratar de exponerles brevemente la transformación que se está operando en el mismo, para convertirlo en una fonoteca moderna mediante la digitalización.

## DIGITALIZACIÓN

Las mejoras que se pretendían obtener eran:

- Salvar los documentos.
- Mejor calidad de sonido.
- Unificación de formatos.
- Combatir la obsolescencia de los reproductores.

Estas mejoras nos plantearon cuál sería el soporte idóneo a elegir. Entre los diversos soportes que ofrecía el mercado en materia de audio, estudiamos más concretamente los dos soportes siguientes:

El DVD consiste en un disco digital de 12 cm, de igual tamaño al del CD, con la posibilidad de grabar por las dos caras y con capacidad de almacenamiento de 4,7 gigas de memoria por cada cara, equivalente a 135 minutos de imagen en movimiento, y entre 7 y 8 h de audio.

Este soporte puede llegar a tener una capacidad de 17 gigas, con dos capas por cada cara. Aparentemente, con las características descritas, lo hace el soporte ideal. No obstante, la capacidad excesiva de contenidos en un mismo soporte, que un usuario saca de un archivo vivo para extraer información, es perjudicial para el funcionamiento del mismo, ya que es muy alta la probabilidad de que varios usuarios puedan tener interés por distintos contenidos incluidos en el mismo soporte.

Además, la sofisticación de este material lo encarece y, por tanto, es lógico pensar que no será demasiado comercial fuera de los ámbitos profesionales.

Por otro lado, el CD es un soporte digital, manejable, de suficiente capacidad, producto muy estandarizado y de fácil manipulación, que ocupa poco espacio y es compatible con reproductores de otros soportes (DVD, CD-ROM). También ofrece la posibilidad de que, ante nuevas tecnologías, el repicado se puede realizar a velocidad de 8 x, a otros soportes más modernos.



Igualmente, partiendo de la base de que casi la mitad de los fondos sonoros que contiene el Archivo está en CD, era una buena solución elegir este soporte para unificarlos.

Nos planteamos también aprovechar la oportunidad para hacer copias de seguridad porque, salvo en el caso de que sean documentos antiguos o únicos, la propia dinámica del archivo sonoro de un medio como es la radio no dispone del tiempo para permitírselo. Realmente la diferencia económica no era grande y la inversión merecía la pena.

Tras estudiar la idoneidad y los costes de estos soportes, y teniendo en cuenta que las innovaciones tecnológicas que se estaban produciendo en todos los medios de comunicación harían que Rne no quedara atrás y que naciese un proyecto de digitalización para la emisión y producción radiofónica, el Archivo Sonoro buscó un sistema que integrara al usuario de las bases de datos en la red digital.

Como primera medida se constituyó una comisión con representación de las direcciones implicadas en las diferentes materias que se iban a tratar en el proyecto (informática, comunicaciones, técnica y documentación) y, una vez estudiadas nuestras necesidades y fines, se sacó a concurso público un pliego de condiciones en el que se expresaba nuestro deseo de encontrar un sistema que permitiera... y resumen:

Almacenar en línea toda la información que contiene el Archivo Sonoro en una librería de cintas digitales robotizada, a la que se accede a través de un SERVIDOR de alta capacidad en configuración RAID de discos duros, lo cual permite tener copias de seguridad al tolerar la redundancia de datos, así como el chequeo automático de documentos, duplicando automáticamente aquellos que aprecie deteriorados.

Esta librería está constituida por el propio robot, los drivers o lectores de las cintas, y las cintas de datos, que contiene los documentos en sonido comprimido en formato MPEG 1 LAYER II. La elección de este grado de compresión se basa en que no es apre-

ciable por el oído, ya que la selección de muestras hecha con esta medida de compresión no altera el sonido. De hecho la radio digital se oye en sonido comprimido.

El sonido lineal (sin comprimir) se almacenaría en una estantería de cintas manuales, identificada su localización por el sistema jerárquico de archivo, siendo cargadas de forma manual en la librería robotizada cuando lo requiera un usuario del sistema. Estas cintas de sonido lineal sólo se utilizarían en el caso de la confección de un master para discos de cara a la comercialización.

Este sistema está dotado del software necesario para realizar las funciones de archivo, documentación, consulta, distribución, gestión, mantenimiento, etc.

El Archivo Sonoro dejaría de ser un almacén de soportes variados, para convertirse en un “nodo” más de una extensa red de datos, con las posibilidades que esto supone en cuanto a acceso corporativo o público, bien para explotación interna de la empresa que lo acometa, en nuestro caso Rne, o bien para una posible comercialización de los fondos vía Internet. Porque no olvidemos que la evolución de la industria informática está modificando constantemente nuestros sistemas de trabajo, lo que, sumado al desarrollo de nuevas vías de comunicación digitales, como la red Internet o los sistemas de distribución vía satélite, hace posible la transferencia inmediata en forma digital de un archivo de audio a una red automatizada de consulta, edición o emisión.

Este es, a grandes rasgos, el sistema por el que se optó.

*Ventajas que ofrece este tipo de almacenamiento para el usuario:*

a) La más importante es que estará en línea y que cada usuario del archivo podrá acceder desde su puesto de trabajo al sonido (a través de su ordenador), conectándose previamente a la base de datos y, una vez seleccionado el documento que le interesa, podrá llevarlo hasta su disco duro, copiarlo en él y manipularlo, es decir: cortarlo, incluir texto y voz, y, una vez finalizado,

exportarlo a una dirección de la red donde le interese guardarlo para una posterior utilización, o directamente pasarlo al control de emisión.

b) Otra clara ventaja del SERVIDOR es la posibilidad de acceso al mismo documento por parte de más de un usuario.

c) Evita los desplazamientos físicos.

d) Rapidez en tiempo estimado de recuperación del documento seleccionado, (en el peor de los casos menos de un minuto y medio).

e) Posibilidad de recuperación del documento, a través de la red, desde diferentes puestos de producción y emisión, y desde cualquier acceso remoto. Con esto se conseguirá dar cobertura a los Centros Territoriales de Rne.

f) Disminución de los costes de explotación.

g) Reducción del espacio de almacenamiento.

h) Migración automática hacia siguientes generaciones de tecnologías de almacenamiento.

i) Disponibilidad del sistema durante 24 h diarias los 365 días al año con un mínimo personal de soporte.

j) Intercambio de ficheros de audio con diferentes miembros de la UER en los formatos recomendados por sus comités.

k) Este sistema proporcionará también la posibilidad de asociar el fichero de audio creado, al digitalizar el documento grabado, desde cualquier soporte, en el propio ordenador, a la referencia documental previamente creada en la base de datos correspondiente.

l) Esta transformación supondrá una mayor calidad de sonido, así como otras ventajas asociadas a cualquier sistema soportado por ordenador: flexibilidad, capacidad de programación, velocidad de búsqueda o reducción de operaciones erróneas.

Las soluciones casi nunca son únicas ni perfectas, pero hay determinados aspectos a los que no se puede renunciar y que ya hemos venido enumerando: fiabilidad, seguridad, economía, potencia y adaptabilidad sistema-usuario.

De esta manera, esperamos haber conseguido el diseño de una estructura de funcionamiento del Archivo basada en tecnología digital e informática.

Pero, al mismo tiempo, el proceso de digitalización no tendría sentido si no fuera acompañado de una transformación similar en el resto de las áreas de producción. La integración entre el Centro de Documentación y la emisión automatizada será total. Bien es verdad que el proceso será paulatino. La red, en estos momentos, está restringida al Archivo, y en paralelo funciona otra para la emisión automatizada. Cuando se adquiera soltura con los nuevos métodos, y esté digitalizado una parte importante del fondo del Archivo, éstas se unirán.

Dado el enorme volumen de documentos que posee el Archivo Sonoro, se han establecido prioridades a la hora de realizar la transferencia a soporte digital. Se ha tenido en cuenta el nivel de deterioro de los soportes así como la originalidad, antigüedad y carácter histórico de los contenidos.

El proceso de digitalización masiva se calcula que estará concluido en 4 años, ya que estamos hablando de migrar a la estantería robotizada alrededor de 184.000 horas de grabación.

En tanto, el Archivo también irá grabando todo lo que se genere diariamente, a través de los ordenadores multimedia, y lo procedente de nuevos soportes digitales como el minidisco y los discos magneto-ópticos, así como del Servidor de emisión.

Para la producción comercial en CD's, el Archivo posee un juke-box, con capacidad para cien discos, que será el que haga la transferencia a la librería robotizada. El juke box está, a su vez, conectado a un ordenador al que pasa la información que contiene cada CD, generando tantos ficheros de audio como cortes tiene cada CD. El paso es automático y la velocidad 8x. Él mismo hará la conversión de 44,1 kilohercios a 48,0, que es la frecuencia recomendada por la UER (Unión Europea de Radiodifusión), para las transferencias de ficheros de audio entre los países miembros de la misma. Dispondrá también de un programa a medida que permi-

ta, de manera automática, la asociación de los ficheros de audio a las referencias documentales previamente creadas en las bases de datos. Cada referencia documental o documento puede llevar asociado uno o varios ficheros de audio, dependiendo de si es música ligera (recuerdo que la unidad documental en esta Base es la canción o el corte), o música clásica, en la que cada referencia o documento es una obra completa que, normalmente, suele tener varios ficheros de audio.

Por último, decirles que para todos los procesos que se quieren llevar a cabo se dotará al Archivo de ordenadores multimedia de gran capacidad, con posibilidad de grabar, manipular, convertir, documentar, asociar y enviar a la librería el sonido grabado. Además se podrá oír digitalmente el sonido que se va a documentar y reproducirlo en soporte CD si fuera necesario para el préstamo.

## ALGUNAS NOTAS SOBRE LOS DERECHOS DE AUTOR EN LA NORMATIVA DE PROPIEDAD INTELECTUAL

*Carlos López Sánchez*  
Sociedad General de Autores de España

Voy a centrar mi intervención fundamentalmente en lo que significan los derechos de propiedad intelectual y de autor en particular, por cuanto es verdad que quizá la relación con los aspectos que hemos analizado, que se han analizado brillantemente esta mañana, pues es indirecta, pero cuando estamos hablando de algo, llámese programa, llámese obra, llámese composición musical, llámese cómo se llame, hemos de partir de la base de que estamos en presencia de una OBRA humana y que genera una serie de derechos para el creador de la misma.

Yo creo como inicio que todos tenemos muy claro, realmente, que desde la infancia el niño sabe perfectamente que cuando agarra su juguete que eso es suyo, el joven o la joven pues posiblemente sepa también que la moto en la que va a darse paseos el sábado por la tarde es suya, y cuando ya nos hacemos adultos y además de la garantía hipotecaria consiguiendo nos metemos en la adquisición de un piso, pues también sabemos que eso es nuestro con sus linderos, con sus puertas y lo tenemos todos muy claro. En cambio, cuando hablamos de una propiedad inmaterial, una propiedad incorporea, algo que se llama propiedad intelectual, hay veces que las dudas asaltan. Es curioso porque la normativa, como veremos, tiene más de un siglo de antigüedad, pero se ha llegado en muchas ocasiones a poner en duda, a un nivel coloquial, con la clásica pregunta: Ah, ¿pero es que esa canción no es de todos?

Creo que incluso puedo proporcionarles a ustedes anécdotas relativas a una obra musical tan conocida como es el *Cara al sol* que, aparte de la connotación ideológica o política que tenga, es continuamente sincronizada en numerosísimas obras cinematográficas que se hacen sobre la Guerra Civil española. Bueno, pues

cuando en alguna ocasión hemos reclamado los derechos de autor que se derivan de esa explotación, la pregunta incluso de interlocutores avezados es: “Ah, ¿pero es que el *Cara al sol* no es de todos?”. Pues no, el *Cara al sol* tiene un autor, que creó la obra, que era el maestro Juan Tellería, fallecido y cuyas herederas tienen el mismo derecho que pueda tener cualquier propietario de un inmueble que lo arrienda a obtener una ganancia por esa explotación.

He titulado esto, por titularlo de alguna manera, *Algunas notas sobre los derechos de autor en la normativa de propiedad intelectual*, y pretendo darles a ustedes una visión muy general. Querría llevar al convencimiento de ustedes lo que es en términos generales la normativa de la propiedad intelectual y dentro de ella de los derechos de autor, en particular.

Más de las tres cuartas partes de la normativa de la ley de propiedad intelectual están dedicadas a derechos de autor: lo que es el autor, lo que es la obra, lo que son los derechos, las clases de derechos que le corresponden al autor y también a otros titulares de propiedad intelectual y el papel fundamental que desempeñan y van a tener que seguir desempeñando, a la luz de las nuevas tecnologías, en definitiva de las nuevas formas de explotación de los derechos de autor, las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual.

Hemos de partir de la base de la propiedad intelectual como propiedad especial, y les reitero lo que les acabo de decir: estamos hablando de una propiedad inmaterial, algo que no se toca, pero algo que es propiedad también y que conlleva el derecho de usar y disfrutar de la misma de la forma que se establece en la ley y siempre que no cause perjuicio a nadie. La propiedad intelectual aparece reconocida en la propia normativa constitucional. El artículo 20 de la Constitución Española, como derecho fundamental, reconoce el derecho a la creación artística, científica, literaria y técnica. Por otra parte, España forma parte del grupo de países suscriptores de numerosos convenios a nivel internacional, básicamente el llamado Convenio de Berna de 1886 en el ámbito de los derechos de autor,

donde se va a regular de manera fundamental los derechos que pertenecen a tal colectivo. Habrá otros convenios internacionales: Ginebra sobre artistas-intérpretes, Convenio de Marrakech sobre determinados aspectos del derecho de autor, los convenios de la OCDE. Baste decir en este punto concreto que se trata de una normativa que a nivel internacional está consolidada, con diferencias fundamentales entre nuestro sistema y el sistema copyright o el sistema del derecho anglosajón, que simplemente esbozaremos.

Antes les hablaba de que la normativa de propiedad intelectual y del derecho de autor en particular no es de antes de ayer, es decir, no aparece por arte de magia sino que tiene una formación histórica a lo largo del tiempo. En España he llegado a localizar un texto de un decreto de las Cortes de Cádiz de 1813, donde se hace referencia ya a la propiedad intelectual y se hace referencia a la creación del ingenio humano. Es la norma más antigua que yo he encontrado, a nivel insisto de normativa española, no digo que no puedan existir otras anteriores, pero sí la que se centra fundamentalmente en ello. Hay una ley del año 1823, que estuvo poco tiempo en vigor, que dotaba la propiedad intelectual de unas características similares a las de la propiedad normal. Aparece reconocida la propiedad intelectual y el derecho de autor en particular en unos proyectos del Código Civil ya del año 1851, y va a ser en esta norma donde se recoja de manera exclusiva una característica fundamental, que es el carácter de *derecho exclusivo* que tiene el derecho el autor, derecho exclusivo en el sentido de que el autor puede disponer de su obra como tenga por conveniente. El Código Civil español va a abundar en esa misma idea a través de dos artículos que todavía siguen vigentes. Hay una ley especial, que estuvo en vigor más de un siglo, ley especial de 1879, que regulaba la propiedad intelectual en general y que estuvo vigente hasta 1987, esto es, más de un siglo. Ni que decir tiene que, con arreglo a la ley antigua, algo tan elemental como el disco de vinilo no aparecía ni siquiera contemplado. Una película cinematográfica lógicamente no aparecía recogida tampoco en dicha ley. Esto es lo que va a motivar que en el año 1987 se



dicte el texto de la vigente ley de propiedad intelectual, que va a sufrir una serie de modificaciones a través de una ley de 1992, que si la menciono es porque tiene la importancia de recoger la llamada copia privada, uno de los derechos más polémicos que en el ámbito de la propiedad intelectual han surgido y que con la aparición de las nuevas tecnologías va a seguir con esa importancia. Igualmente la Ley 43/94, del 30 de diciembre, que se menciona, tiene su importancia porque en ella se recogen determinadas directivas hasta finalizar en el actual vigente texto refundido de la ley de propiedad intelectual del mes de abril de 1996. Características fundamentales de esta normativa son la consagración de la facultad exclusiva del derecho de autor, la eliminación de todo tipo de formalismos, la recogida de los derechos de otros colectivos de propiedad intelectual anteriormente o inexistentes o disgregados, artistas intérpretes, productores en algunos aspectos, etc.

Tenemos, pues, un marco normativo suficientemente amplio y que correctamente desarrollado debe de llevar consigo una protección absolutamente imprescindible en el ámbito de los derechos de autor, lamentando profundamente en este momento no podernos ocupar de uno de los temas que más afectan al derecho de autor en el mundo actual, como es la piratería, esto es, la explotación ilícita de las obras del ser humano.

Cuando hablamos de autor no olviden ustedes que estamos hablando del eslabón más débil de la cadena; el autor, se dice siempre, sigue la suerte de su obra, si la obra resulta el autor vive y come, si no resulta, no. El productor me merece todos los respetos, pero tiene otras áreas de explotación en su actividad. Medidas en la ley las hay, hace falta ponerlas en marcha.

#### AUTOR

Una brevísima referencia a qué se considera autor en la ley. Autor es la persona natural que crea alguna obra artística, literaria o científica; de aquí se deduce ya una consecuencia: autor no es

una persona jurídica, si bien la ley va a permitir a dicha persona jurídica beneficiarse de la protección que en algunos aspectos se regula para la persona natural, como puede ser en los casos de obras colectivas, obras en colaboración y demás, pero la normativa española, siguiendo la tradición del sistema continental, entiende por autor la persona natural. Este va a ser uno de los puntos de diferencia con el sistema del copyright anglosajón, tema este en el que por evidentes razones de tiempo no nos es posible entrar.

La ley regula la presunción de autoría, que evidentemente se reconoce a la persona que en la obra aparece con su firma, nombre, seudónimo o similar y la obra anónima o divulgada bajo seudónimo pues, obviamente, van a pertenecer los derechos a aquel que la divulga con el consentimiento del autor. Son aspectos, como les digo, muy generales de lo que se considera autor en la normativa española.

Punto fundamental es que ha de tratarse de una persona natural y que lleve a cabo un acto de creación, y ahora veremos de qué.

La ley regula la obra, entendiendo por obra la creación original literaria, artística, científica o técnica, expresada por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, conocido o que se conozca en el futuro. De aquí es de donde podemos sacar el concepto general de obra, y la ley habla de obra protegida. Características fundamentales son, pues: En primer término, que se trate de una *creación humana*, es decir, la ley no admite la creación procedente de un ser no humano. En segundo término, que se trate de una *creación original*, en el sentido de que sea novedosa o singular. Yo mañana puedo componer las notas de *Let it be* del señor McCartney o de Lennon, pero evidentemente no estoy creando nada, es más, lo que estoy efectuando es un plagio o ilícito penal.

Igualmente tiene que haber una relevancia mínima en esa originalidad, tiene que haber una creación del espíritu y tiene que estar expresada a través de cualquier medio o soporte, tangible o intangible, conocido o que se invente en el futuro, por cuanto *la idea no se protege*.

### *Clases de obras*

La ley enumera a título meramente ejemplificativo, no exhaustivo, una serie de obras: libros, folletos, impresos, epistolarios, escritos, discursos, composiciones musicales con o sin letras, obras dramáticas, dramático-musicales, obras cinematográficas y audiovisuales en general, esculturas y obras de pintura, proyectos arquitectónicos, proyectos de ingeniería, obras fotográficas, etc. La ley también regula, junto a las obras individualmente consideradas, otro tipo de obras, obras en colaboración, obras colectivas, obras derivadas, que como veremos va a tener una importancia fundamental en uno de los derechos claves del autor como es el derecho de transformación, la obra derivada que toma como origen una obra preexistente.

Dejando de lado lo anterior, lo que verdaderamente caracteriza al derecho de autor es la *exclusividad*, esto es, la facultad *erga omnes*, que se atribuye a dicho autor, facultad de hacer valer su derecho contra cualquiera y en un doble sentido, para permitir la explotación, aspecto positivo que veremos, o para, aspecto negativo, impedir el ejercicio si yo no lo considero oportuno. Eso es lo que de alguna manera está insito en el concepto *exclusividad* del derecho de autor; obviamente es un derecho que está limitado en el tiempo, no es una propiedad como es la de una propiedad inmueble pero, tal y como anteriormente hemos señalado, tan digna de protección como es esta.

### *Clases de derechos de autor en la ley*

Existen dos clases de derechos de autor: derechos de carácter personal o moral y derechos de carácter patrimonial, económico o negocial; y junto a ello hay un *tertium genus*, un tercer género, unos derechos que evidentemente van a tener un contenido patrimonial, pero que, sin embargo, no están basados en la facultad de decisión exclusiva del autor, en cuanto que el autor no va a poder decidir sobre la explotación de su obra, la

cual va a resultar explotada. Consciente de ello el legislador, de la imposibilidad de que el autor pueda controlar esa explotación y pueda decidir entregar o no su consentimiento, establece lo que se llaman derechos de simple remuneración, donde va a existir simplemente una remuneración económica compensatoria a esa explotación no consentida.

#### 1°. Derechos personales o morales

Como anteriormente hemos apuntado, este tipo de derechos quizá sean una característica fundamental del sistema continental europeo en diferencia al sistema del copyright o anglosajón. Existe una faceta personal, una faceta moral del derecho de autor, que no existe, sin embargo, o existe de otras maneras, en los sistemas anglosajones y que, sin embargo, el legislador español va a recoger expresamente. Esta manifestación de este derecho tiene un carácter irrenunciable, inalienable e intransmisible, en cuanto que no se puede transmitir el derecho moral que se tiene sobre una obra, ya se trate de un derecho de divulgación, del derecho de paternidad sobre la misma obra. Cuando al término de la proyección de una película se observan los títulos de crédito, no se crea que ello obedece a ningún capricho, sino a la necesidad de que exista el reconocimiento de quienes han sido los autores de dicha obra (director, guionista, etc.). Manifestación igualmente del derecho moral es el derecho de modificación, así como el derecho a retirar la obra, de acceder al ejemplar único, etc., todas ellas manifestaciones de esa característica del sistema continental de propiedad intelectual que es el derecho moral, recogido en la ley española.

#### 2°. Derechos de explotación o de carácter económico

Tal y como anteriormente hemos señalado, existe un doble carácter en este tipo de derechos, esto es, estos derechos de contenido económico tienen un doble carácter: *positivo*, permitir la explotación; *negativo*, impedir que se lleve a cabo esa explotación si yo no lo considero oportuno.

La ley regula cuatro derechos que tiene el autor de carácter patrimonial o económico:

a) *Derecho de reproducción*: el autor tiene el derecho de decidir si quiere que su obra se fije en un medio que permite su comunicación y además la obtención de copias de todo o parte de ello. Cuando un autor lleva a cabo un contrato con un productor de fonogramas, vamos a partir de la base de que normalmente le va a transmitir todos los derechos, entre otras cosas, y en muchas ocasiones, por razones de estricta necesidad. El derecho de reproducción, en todo caso, tiene una doble faceta, la primera es fijar la obra en un medio, lo que en algunas legislaciones se llama sincronizar la obra musical. La palabra sincronización no aparece en la ley española, sí aparece en alguna normativa de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Y, en segundo lugar, obtener copias. Yo voy a sincronizar, en lo que normalmente se denomina del sector, en el máster, y dentro de la reproducción está la obtención de copias, que quizá sea la genuina reproducción.

b) *Derecho de distribución*: a través de ese derecho que tiene el autor se pone a disposición del público el original o copia de la obra y a través de una serie de actos que son los normales en el mundo del derecho: venta, es decir, la cosa por precio; quién vende, el autor; quién compra, el consumidor; alquiler, préstamo o de cualquier otra forma, porque ahí la ley deja abierta la posibilidad de cualquier forma de distribución, lógicamente hay que entender que sea lícita.

c) *Derecho de comunicación pública*. La ley la define así: el acto por el cual una pluralidad de personas puede tener acceso a una obra sin previa distribución de ejemplares de ella. Es decir, en este caso existe una publicidad en cuanto que va dirigida a una pluralidad de personas, es un acto abierto y es un acto donde también se explota, ya no en un ámbito privado sino en un ámbito público, el derecho del autor sobre su obra. Ejemplos de este tipo de derecho hay muchos, y así podemos citar la representación de una obra de teatro, estamos ante un acto de comunicación pública, don-

de previamente el promotor del espectáculo habrá tenido buen cuidado en obtener la autorización de los autores o si, como es normal, han cedido su derecho a la gestión de la propia entidad de gestión, la proyección o exhibición pública de obras cinematográficas y audiovisuales. La audición de obras por radiodifusión es otro acto de comunicación pública, esto es, en estos casos y por lo que a las obras musicales se refiere, la Sociedad de Autores normalmente ha llevado a cabo contratos con prácticamente la totalidad de entidades de radiodifusión en virtud de las cuales al mover el dial y al encender la radio y conectar, por ejemplo, con una cadena musical, eso no surge por arte de magia, sino porque existe un contrato previo con una determinada cadena en virtud del cual la susodicha cadena puede llevar a cabo la explotación, el uso del repertorio de obras musicales de la Sociedad de Autores, lógicamente a cambio de una determinada contraprestación y en virtud de un contrato.

d) *Derecho de transformación*: es el cuarto derecho de contenido económico regulado en la ley, que supone la traducción, adaptación y cualquier otra modificación en la obra de la que se derive otra obra diferente. Fijense que aquí partimos de una obra preexistente. A partir de esa obra preexistente y con la necesidad absolutamente imperativa del consentimiento de ese autor se va a crear otra obra, que va a tener otro autor diferente y que va a generar otros derechos de autor distintos con respecto a los de la primera obra. Muchos ejemplos de obras visionadas a través de entidades de radiodifusión, como las famosas de *La Barraca* y de *Cañas y Barro*, cuyo autor era D. Vicente Blasco Ibáñez. Cuando hace unos años se hicieron esas famosas series de Televisión Española de *Cañas y Barro* y de *La Barraca*, obviamente hubo que obtener la autorización de los herederos y herederas del señor Blasco Ibáñez para llevar a cabo los nuevos guiones lógicamente adaptados a la obra audiovisual *Cañas y Barro* para su emisión por Televisión Española. Ahí se puede observar el caso de un derecho de una obra preexistente que da lugar a una segunda obra nueva.

### 3º. Derechos de simple remuneración

Junto a esas dos grandes facetas de derechos de autor, derechos morales y derechos de contenido económico, la ley va a regular también lo que se llaman derechos de simple remuneración, que, como ya hemos indicado, se trata de una excepción a la facultad exclusiva que tiene el autor; el autor no puede decidir ahí sobre la explotación y por ello el legislador establece una compensación. Ejemplos de este tipo de derecho hay muchos: el famoso *droit de suite* (derecho que tiene el autor de una obra plástica en participar en el precio de su reventa), *pero quizá el caso más paradigmático es la llamada remuneración compensatoria por copia privada, regulado en el artículo 25 de la ley*. Cuando compramos una cinta de audio virgen, una cinta de vídeo virgen, una cadena musical, un aparato de vídeo, una fotocopiadora, se van a llevar a cabo actos de explotación de derechos de autor. Si en esa cadena musical se graba una famosa canción, se está reproduciendo una obra sin el consentimiento de dicho autor, visto lo cual el legislador ha optado por la única vía por la que podía optar y es establecer que la reproducción en ese caso es lícita y fijar una remuneración que va dirigida a compensar –y aquí ya utilizo palabras del propio Tribunal Supremo en asuntos de copia privada que han llegado incluso hasta este– la ganancia dejada de obtener por el autor y también por otros colectivos, porque en la copia privada también tiene ese derecho el artista intérprete, el productor, el editor y demás, como consecuencia de la explotación de sus derechos que se efectúa a través de esa manera.

*¿Quiénes son los acreedores y los deudores de este derecho de copia privada?* Los acreedores son los autores, los artistas, los productores de la remuneración y los deudores serán los importadores y fabricantes de esos equipos, aparatos y materiales que permiten reproducir. Siendo, además, un derecho de *gestión colectiva obligatoria*.

*Una característica de este derecho es que la tarifa es legal*, no la impone una entidad de gestión, está recogida expresamente en la ley; a título de ejemplo, cada vez que se compra una cinta de

audio se abonarán 30 pesetas por hora de duración, que en el caso de la cinta de vídeo será de 50 pesetas por cada hora, y que en el caso de la fotocopiadora estará en función de su capacidad de copia.

Ha de señalarse que este es uno de los ámbitos en el cual mayor defraudación se ha producido en el tema de la propiedad intelectual. Quizá la falta de una normativa adecuada, afortunadamente completada desde el 1 de enero de 1995, era causa de dicha defraudación.

#### ENTIDADES DE GESTIÓN DE DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL

A pesar de estas características de “individualidad” que caracterizan al derecho de autor, difícilmente un autor va a poder hacer un uso y va a poder controlar la explotación de sus derechos cuando su obra puede estar siendo representada aquí en España, pero también en Nueva York o también en Buenos Aires o en Bruselas. Desde prácticamente hace más de un siglo, se ha puesto de relieve la necesidad de asociaciones, de grupos de personas, los propios autores o los propios artistas con sus entidades, los propios productores, que con una infraestructura, con unos medios humanos y materiales puedan llevar a cabo esos actos de control de lo que es la explotación de los derechos de sus colectivos. En este sentido, hay que destacar a la Sociedad General de Autores y Editores, Sociedad que en el año 1999 cumplió cien años de existencia. Fue un monopolio *de iure*, de derecho no existía más entidad que la Sociedad General de Autores hasta el año 1987, y ha venido siendo monopolio *de facto*, como por otra parte no ha podido ser de otra manera, desde el año 1987. La importancia y trascendencia para la pervivencia de los autores a través de la Sociedad es absoluta. *Característica esencial es que únicamente exista una entidad sólo por cada rama del derecho de propiedad intelectual, de otro modo difícilmente uno de los principios fundamentales en que se basa toda reclamación judicial de una Entidad de Gestión, como es la legitimación, iba a poderse sostener.*



El repertorio de las obras musicales de la Sociedad General de Autores se basa en una previa cesión que de la gestión y administración del mismo hace el autor, al cual va a seguir perteneciendo el derecho.

Importante actividad de la Sociedad en su quehacer cotidiano son las relaciones con otros interlocutores de la propiedad intelectual y, por lo que al mundo fonográfico se refiere, los productores fonográficos. Las relaciones entre la Sociedad y dichos productores fonográficos están basadas en distintos modelos: *contrato tipo a nivel nacional entre BIEM y IFPI*, y que supone la concesión de una licencia en blanco para un uso general de repertorio, basada en estipulaciones internacionalmente asumidas. El llamado *contrato general*, parecido al anterior, con ciertas diferencias en el ámbito económico, pero que igualmente supone una concesión de licencia en blanco para la utilización del repertorio. Y, finalmente, las llamadas “producciones independientes”, fruto de las cuales la Sociedad concede autorización para cada obra en concreto que se quiere explotar.

Este esquema que se menciona puede ser trasladado, con ciertas variaciones, a las relaciones con otros interlocutores de la Sociedad General de Autores: productores videográficos, entidades de radiodifusión, etc.

*Otras Entidades de Gestión:* Desde la ley de 1987, y acabado el monopolio de derecho de la SGAE, han tenido entrada otras Entidades de Gestión que se ocupan de la administración de otro tipo de derechos de propiedad intelectual. Así, a título de ejemplo, citamos a EGEDA (entidad de los productores videográficos), AIS-GE (entidad de los artistas, intérpretes o ejecutantes), etc.

#### *Régimen de las entidades de gestión*

Las Entidades de Gestión necesitan de la autorización de la Administración, es decir, una entidad de gestión no es una

asociación de amigos de la capa ni una sociedad gastronómica; es otra cosa distinta, la labor que desempeñan es fundamental y las facultades de las que le dota el legislador son trascendentales. Por tanto existe un previo tamiz a través del cual se va a decidir si una determinada asociación, corporación u otra forma que haya podido adoptar merece la condición de entidad de gestión de derechos de propiedad intelectual. Es el Ministerio de Cultura actualmente el que otorga esa autorización para su funcionamiento y por supuesto el Ministerio está dotado de facultades para, si se dejan de cumplir los requisitos que motivaron la concesión, llevar a cabo la revocación de esa autorización. Hay algo fundamental que debemos tener claro en las entidades de gestión de derecho: no hay ánimo de lucro, esto no es una sociedad mercantil, aquí no se reúnen cuatro personas para introducirse en negocios con el ánimo de partir la ganancia. Aquí no se parte nada, aquí se recauda, existe un descuento de la Administración, entre otras cosas porque de algo tenemos que comer los que trabajamos en las entidades, y el resto se reparte íntegramente a los distintos colectivos, en el caso de la Sociedad de Autores a los autores y con determinadas detracciones que van para fondos de protección social obligatoriamente establecidos por el legislador.

*La ley regula las obligaciones de las entidades de gestión:* obligación de administrar los derechos que son conferidos, obligación de otorgar licencias, obligación de establecer tarifas generales, obligación de llevar a cabo contratos generales con asociaciones de usuarios del repertorio, etc.

### *El futuro*

Evidentemente el futuro en el ámbito de propiedad intelectual va a estar marcado por la existencia de las nuevas tecnologías. Y en ese momento más que en ningún otro va a ser fundamental la labor de las Entidades de Gestión en la adminis-

tración de los derechos de autor, si es que queremos que el carácter de exclusividad y la protección a ello unida sigan resultando efectivas.

No se nos oculta la importación y trascendencia que en la explotación de las obras está teniendo y va a tener aún más el fenómeno Internet. Evidentemente en la red las posibilidades de defraudación son cada vez mayores, de ahí la necesidad de crear y desarrollar métodos que permitan prevenir y, en su caso, conseguir el castigo de los infractores. *La Sociedad General de Autores y Editores ha desarrollado el llamado "programa araña"*, a través del cual se pretende ese control mediante la localización de la obra musical que pueda estar siendo explotada a través de la red. Sólo el desarrollo del tiempo nos va a marcar el grado de eficacia de este tipo de controles. En todo caso, es necesario dar unos datos que nos llevarán a la trascendencia que tiene este asunto. Así, se calcula que hay más de un millón de archivos ilícitos en internet e incluso que diariamente hay tres millones de bajadas ilícitas de cada página. No es posible cerrar los ojos a ello, al contrario, en ningún caso debe haber una falta de optimismo sobre la posibilidad de controlar y prevenir el uso ilícito. Las nuevas tecnologías efectivamente suponen nuevas formas de explotación de los derechos de autor, pero también posibilidades de poder ayudar en esa labor de mejorar la correcta gestión, administración y explotación de tales derechos de autor.

# LA FONOTECA DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA

*Margarida Estanyol*  
Fonoteca de la Biblioteca de Catalunya

## INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

La Fonoteca de la Biblioteca de Catalunya tiene una historia desligada de la institución que la acoge actualmente, la Biblioteca de Catalunya. Hasta 1994, y por aplicación de la nueva ley de bibliotecas aprobada por el Parlamento catalán (Ley 4/1993, del sistema bibliotecario), la Fonoteca no se integró dentro del organigrama de la biblioteca, a la vez que lo harán la Hemeroteca, la Oficina del Depósito Legal y la Biblioteca Bergnes de las Casas, procedentes del Servei de Biblioteques de la Generalitat de Catalunya.

### *Desde los orígenes hasta 1981*

El Ministerio de Educación y Ciencia creó en 1962 el “Servicio de Reproducción del Sonido”, para cubrir la necesidad de albergar los fondos sonoros del segundo ejemplar que los productores discográficos españoles debían entregar al Estado, en un segundo depósito fuera de la Biblioteca Nacional. Ya en 1959, una disposición ordenó que se destinaran a la Biblioteca Universitaria y Provincial de Barcelona los registros sonoros, del mismo modo que ocurría con el material impreso. El nuevo servicio se inauguró el 15 de mayo de 1964, gracias a la colaboración entre el Rectorado de la Universidad y la Dirección General de Archivos y Bibliotecas<sup>1</sup>. Se da la circunstancia de que, hasta esa fecha (1981), la mayor parte de la producción discográfica del Estado se concentraba en Madrid y Barcelona.

1. BIBLIOTECA PÚBLICA Y UNIVERSITARIA DE BARCELONA, “Memoria 1969-1970”, p. 53.

### *Inicios de la etapa autonómica*

Una segunda fase se inicia con los traspasos de competencias en materia de cultura a las autonomías. La primera ley de bibliotecas del Parlamento catalán, promulgada en abril de 1981, disponía en su artículo 7.1 que

La *Biblioteca de Catalunya*, como biblioteca nacional [del territorio catalán], es el primer centro bibliográfico de Cataluña y tiene la misión específica de recoger, conservar y divulgar toda la producción impresa, SONORA y visual [catalana], motivo por el cual es la colectora del depósito legal [de Cataluña]<sup>2</sup>.

Por circunstancias diversas, se decide no separar el fondo de depósito legal de la Biblioteca Universitaria y Provincial del que se generaría con la recepción del depósito catalán a partir de la fecha del traspaso de competencias<sup>3</sup>. Dentro de esta etapa, se procede a registrar e inventariar la mayor parte de los fondos de la Fonoteca que no lo estaban, así como a catalogarlos pensando en su inclusión dentro de la “Bibliografía nacional de Catalunya”.

Aunque la primera ley preveía que la Fonoteca formara parte del organigrama de la Biblioteca de Catalunya, esta última también se encontraba en una fase de transformación como antigua “Biblioteca Central de la Diputación de Barcelona” y la Fonoteca se vinculó orgánicamente al Servei de Biblioteques de la Generalitat de Catalunya, organismo del Departament de Cultura.

En el año 1991, se trasladan los fondos desde su sede en el edificio de la Universidad a un local provisional cerca de la Plaça Tetuán, con capacidad de ampliación y compartido por otros centros, como el propio almacén de la Biblioteca de Catalunya (que había iniciado sus obras de remodelación), el Centre d’Història Contemporània y la Biblioteca Bergnes de las Casas.

2. DOGC núm. 123 (29 abril 1981).

3. Este hecho queda reflejado en los primeros años del gráfico de DL correspondiente a la etapa 1988-1999.

### *La Fonoteca, unidad orgánica de la Biblioteca de Catalunya*

Como ya se ha dicho, la Ley 4/1993, del sistema bibliotecario de Cataluña, integró a la Fonoteca como una de las cuatro unidades orgánicas de la Biblioteca de Catalunya. Como tal, es la receptora del depósito legal de las cuatro provincias catalanas, aunque también recibe la copia que se destinará a la futura Biblioteca Pública Provincial.

En esta etapa se producen cambios e incorporaciones importantes:

- 1) 1994: La integración, en depósito, de más de 112.000 documentos sonoros por convenio firmado con Radio Barcelona y con motivo de la celebración del 70 aniversario de la emisora, la decana del estado español<sup>4</sup>.
- 2) La contratación de personal para el traslado, limpieza, preservación y acondicionamiento de dichos fondos. Con el tiempo, se producirá la creación de nuevas plazas: tres bibliotecarios, un técnico de sonido y un subalterno.
- 3) 1997: se trasladan los fondos a la nueva sede de la ya remodelada Biblioteca de Catalunya, en la calle Hospital, 56. El traslado también supone la realización de algún cambio:
  - Se aprovecha la ocasión para separar las copias de la futura Biblioteca Pública Provincial, actualmente en fase de construcción, de las propias de la Fonoteca.
  - Se colocan los documentos por formatos y años para agruparlos por medidas, previendo la posibilidad de ampliar metros lineales con nuevos estantes (cosa imposible hasta entonces por encontrarse los formatos mezclados dentro de un mismo año).

4. Convenio de 23 de noviembre de 1993, firmado por el Conseller de Cultura de la Generalitat y por el presidente de la cadena SER.

- Se amplía el horario de atención al público dos horas (no se cierra al mediodía).
- Paulatinamente, se incorpora la normativa general de la biblioteca, principalmente en lo que concierne a servicios al público.

#### FUNCIONES DE LA FONOTECA

##### 1. *Funciones genéricas (Art. 9, Ley 4/1993, del sistema bibliotecario de Catalunya)*<sup>5</sup>

Las funciones genéricas o comunes a todas las unidades responsables de fondos bibliográficos de la Biblioteca de Catalunya<sup>6</sup> son:

- Recopilar, conservar y difundir todas las obras editadas o producidas en Catalunya y las relacionadas por cualquier motivo con los territorios de ámbito lingüístico catalán. Con esta finalidad, es la receptora del Depósito Legal y adquiere las obras bibliográficas catalanas que no le llegan por este medio.
- Adquirir, conservar y divulgar los fondos generales multidisciplinares y de ámbito universal adecuados para la investigación en las distintas ramas del saber.
- Velar por la conservación y la preservación de las obras que constituyen el patrimonio bibliográfico de Catalunya, de acuerdo con lo que se establece en el artículo 7.2, sea cual sea su localización, dentro del territorio nacional.
- Elaborar, gestionar y divulgar, periódicamente, en las formas y soportes que exigen las necesidades de los usuarios, la bibliografía nacional y el catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico, en coordinación con las distintas unidades.

5. DOGC núm. 1727 (29 de marzo de 1993).

6. Las unidades de la *Biblioteca de Catalunya* son la Unidad Bibliográfica, la Unidad Gráfica, la Hemeroteca y la Fonoteca.

- Prestar los servicios de apoyo para la protección del patrimonio bibliográfico en Catalunya, y especialmente los servicios de restauración, microfilmación y gestión de obras duplicadas o sobrantes.

2. *Funciones específicas (Art. 31.1/2, Decreto 300/1995, de la estructura de la entidad autónoma Biblioteca de Catalunya)*<sup>7</sup>

Se concretan para cada unidad de la *Biblioteca de Catalunya*. Para la Fonoteca, son:

La Fonoteca, con nivel orgánico de Servicio, tiene como funciones específicas las de concreción de las funciones genéricas en los fondos de colecciones de registros sonoros y audiovisuales, así como otras funciones que les encomiende el superior jerárquico.

Dependen de la Fonoteca la Sección de Registros Antiguos y la Sección de Registros Modernos, con el nivel orgánico de sección.

Las dos secciones mencionadas tienen como funciones:

- a) Proponer la adquisición de fondos y obras de referencia.
- b) Organizar y ejecutar la gestión y la catalogación de los documentos específicos de cada sección.
- c) Proponer la realización de publicaciones dentro del ámbito de la sección.
- d) Participar en la elaboración de la Bibliografía nacional de Catalunya.

#### *Concreción de las funciones genéricas y específicas*

La Fonoteca no tiene, de momento, secciones orgánicas de registros antiguos y modernos.

#### 1. Adquisiciones

Las adquisiciones llegan por tres vías básicas:

- a) Depósito legal.

7. DOGC núm. 2131 (22 de noviembre de 1995).



b) Compras e intercambio.

c) Donaciones.

El análisis del actual sistema de recolección de la producción española mediante el Depósito Legal ha sido producto de debate y reflexión profesional recientemente, ya que con la entrega de los ejemplares producidos en el estado no se garantiza la adquisición de su patrimonio bibliográfico<sup>8</sup>.

En la Fonoteca intentamos completar la producción de interés catalán que se produce fuera de la autonomía a través de la selección discográfica de las publicaciones especializadas, tanto las de ámbito local, como del estatal y del internacional, con especial énfasis en las áreas de habla catalana.

La política de donaciones de la Fonoteca de la *Biblioteca de Catalunya* persigue recuperar la producción discográfica anterior a 1957, aunque sea duplicada, así como la producción de interés universal que no haya podido llegar por depósito legal. Algunas donaciones llegan con catálogos manuales, pero su repaso sistemático hace muy difícil la tarea de control de duplicados. La Fonoteca dispone de una pequeña sección de fondos triplicados, disponibles para cualquier institución interesada en realizar intercambios.

## 2. Gestión y catalogación

### ■ Normalización

El sistema automatizado de bibliotecas que se utiliza mayoritariamente en Catalunya es VTLS, que es también el de la *Biblioteca de Catalunya* y el de todas las que forman parte del CCUC (Catálogo Colectivo de las Universidades Catalanas).

La *Biblioteca de Catalunya*, como institución cabecera del sistema bibliotecario catalán, debe elaborar y/o adaptar las normas

8. "Hacia una nueva ley de Depósito Legal: aspectos técnicos bibliotecarios a tener en cuenta", documento de trabajo sobre DL, coordinado por Luis Ángel García Melero y redactado por un grupo de bibliotecarios de la Biblioteca Nacional en septiembre de 1998, trata, entre otras cosas, de los "sujetos obligados" y su problemática.

de catalogación para todas las bibliotecas del territorio. Para cumplir con ese cometido, la Ley 4/1993 creó el Servei de Normalització Bibliogràfica, responsable de adaptar las normas internacionales, supervisar el catálogo de autoridades, velar por la aplicación de unidad de criterios y el control de calidad de los registros y de sus productos (la bibliografía nacional de Catalunya). En ese aspecto, es la heredera del abolido Institut Català de Bibliografia.

Uno de los problemas más graves de las grandes bibliotecas actuales es poner al día la accesibilidad de sus fondos, y la Biblioteca de Catalunya también lo sufre. La Fonoteca arrastra este problema desde su creación y, aunque el ritmo de catalogación se mantiene anualmente<sup>9</sup>, se ha buscado un remedio global. El Servei de Normalització Bibliogràfica de la Biblioteca de Catalunya, con la colaboración del personal bibliotecario de cada unidad, ha desarrollado distintos niveles de catalogación para cada tipo de material, aplicables según el interés bibliográfico de los documentos o su actualidad.

#### ■ Accesibilidad de las colecciones

Durante 1999, el personal bibliotecario de la Fonoteca intervino, junto con la Sección de Música, en el desarrollo de niveles de catalogación para la música impresa y registros sonoros y audiovisuales de contenido musical, coordinados por el Servicio de Normalización Bibliográfica de la biblioteca. Como resultado se han creado 3 niveles de catalogación<sup>10</sup>:

- . nivel completo
- . nivel mínimo
- . nivel abreviado

9. Ver anexo 1. Estadísticas de catalogación entre los años 1990 y 1998, donde se muestra el total catalogado y el incremento anual.

10. El texto completo se puede consultar en <http://www.gencat.es/bc/nivells.htm> [en catalán].

Estos niveles se vienen aplicando en la Fonoteca desde julio de 1999, con el doble objetivo de facilitar la catalogación del fondo retrospectivo (nivel mínimo) y de normalizar el uso del formato MARC para documentos con contenido musical.

Actualmente, la plantilla de catalogadores de la Fonoteca cuenta con tres profesionales muy especializados. La distribución de las tareas se refleja en el cuadro de funciones específicas de esta unidad, y responde a necesidades concretas:

a) *Catalogación de los registros sonoros procedentes de Depósito Legal.*

La recepción del Depósito Legal depende de muchos factores ajenos a la propia Oficina: algunas entregas se realizan con mucha posterioridad a la fecha de asignación del número; otras no se entregan, o no lo hacen completas. Este hecho afecta a la catalogación, que se realiza por años del DL, y que con frecuencia no puede “cerrarse” hasta al cabo de los dos o tres años posteriores a la asignación.

b) *Catalogación de las donaciones y de las compras.*

Las compras se catalogan inmediatamente después de su recepción, por lo que suelen estar disponibles en el catálogo al cabo de un mes o dos. Las donaciones se catalogan en función de su importancia para el conjunto de la Biblioteca y de su accesibilidad. (Las colecciones que se incorporan a nuestro fondo con inventarios o catálogos manuales no son prioritarias. Otras, en cambio, llegan condicionadas por la voluntad del donante de ponerlas a disposición del público rápidamente).

c) *Catalogación de los registros audiovisuales. Catalogación de los registros procedentes de Radio Barcelona.*

La catalogación de los registros audiovisuales (independientemente de su procedencia) sigue el mismo criterio

que el de los registros sonoros. Por convenio con esta entidad de radiodifusión, la catalogación de los fondos del archivo de la palabra o de producción propia de Radio Barcelona (“Arximag”) es constante. Hasta el momento, se ha finalizado la catalogación de las series de radioteatros, así como gran parte de las entrevistas y voces de personajes históricos realizadas entre los años 1958 y 1979.

#### ■ Cooperación

De momento, la cooperación bibliotecaria de la unidad Fonoteca se reduce a la catalogación dentro del CCUC. Los catalogadores de la *Biblioteca de Catalunya* están obligados a comprobar si un registro ha sido previamente catalogado por una biblioteca del Consorci, en cuyo caso lo copian, si es necesario, o lo modifican hasta conseguir el nivel completo de catalogación.

Entre las líneas de actuación de la Fonoteca para el año 2000 está prevista la organización de la catalogación retrospectiva de los fondos de interés catalán procedentes del Depósito Legal anterior a 1985. Esta catalogación se realizaría a nivel mínimo, aunque sin desestimar catalogaciones a un nivel superior, hechas por la propia Fonoteca (donaciones) o por otros organismos, como las bibliotecas miembros del Consorci de Biblioteques Universitàries de Catalunya<sup>11</sup>.

La Fonoteca de la *Biblioteca de Catalunya* tiene 11.000 documentos sonoros catalogados –y disponibles en el catálogo en línea– procedentes de DL del estado español desde 1958 hasta 1980. Falta abrir una línea de cooperación con otros centros, como la Biblioteca Nacional de Madrid o las bibliotecas públicas provinciales, para que esta catalogación pueda completar la disponibilidad de la producción discográfica española.

11. El catálogo colectivo de las bibliotecas del CBUC se puede consultar en <http://www.cbuc.es/ccuc/>

### 3. Preservación y conservación<sup>12</sup>

#### ■ Preservación

En la Fonoteca de la *Biblioteca de Catalunya* no se ha aplicado todavía un programa de preservación integral, que incluiría programas de digitalización de documentos. Sí se realizan, sin embargo, copias de seguridad para preservar aquellos documentos de uso frecuente o deteriorados. El soporte usado para esta copia de acceso es el minidisco, un formato digital que comprime el sonido y que resulta fácil de editar, de consultar y de almacenar.

La digitalización de documentos persigue dos objetivos complementarios: una preservación eficaz y una mayor facilidad de acceso. El elevado coste de los programas de digitalización obliga a las instituciones a realizar estudios que determinen qué documentos son prioritarios, basándose en tres elementos relacionados con el documento:

- 1) Estado (¿Se necesita una restauración previa? ¿Se pueden utilizar?).
- 2) Accesibilidad (¿Están catalogados?).
- 3) Disponibilidad (¿Son de dominio público?).

En la Fonoteca se ha realizado un estudio que ha dado como resultado la propuesta de una serie de prototipos para un futuro programa de digitalización. Este programa contempla tanto los fondos de difícil reproducción o desgaste elevado (cilindros de cera, rollos de pianola, discos de pizarra), como fondos de dominio público o cuyos derechos ostenta la Administración (fondo Concèntric).

#### ■ Conservación

– Temperatura y humedad relativa

La Fonoteca ha intentado cumplir con las recomendaciones de los organismos internacionales (como las del Comité

12. Sobre esta materia existe una amplia bibliografía, que contiene información para todo tipo de soporte, en <http://www.unesco.org/webworld/mdm/administ/en/guide/guide-detoc.htm> [Consulta 20/03/00].

Técnico de la International Association of Sound and Audiovisual Archives o las de la Library of Congress) sobre acondicionamiento ambiental para el tipo de documentos que conserva, aunque no siempre le ha sido posible hacerlo. Actualmente, los gruesos muros del edificio gótico del antiguo Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, donde se almacenan estos documentos, permiten mantener, de una manera natural, una temperatura entre los 18° C y los 20° C.

El problema del alto índice de humedad en la zona baja de Barcelona y su efecto sobre los distintos materiales de los documentos se ha intentado resolver mediante la acción de cinco aparatos deshumidificadores, situados en lugares estratégicos del almacén. Esta actuación, sin embargo, se realizó demasiado tarde y no ha evitado la aparición de hongos, que han afectado principalmente al cartón y la tela de las carátulas de discos. Actualmente, este problema está en vías de solución, conseguida mediante una limpieza sistemática de fundas (en cámaras fumigadoras) y discos (con líquidos y aspiradoras/secadoras especiales). Desde diciembre de 1999, se ha conseguido mantener la humedad relativa por debajo del 35%.

– Limpieza ambiental y del documento

Las partículas de polvo, los suelos y paredes porosos y los efectos de productos químicos –como algunos plásticos de los años 60 y 70, de fácil adherencia al vinilo– perjudican la conservación de los documentos de cualquier archivo. En el caso de los archivos sonoros y audiovisuales, este efecto es doblemente peligroso por cuanto puede afectar tanto al documento como al mecanismo lector del mismo. La acción directa de la luz sobre algunas superficies grabadas (discos compactos o cintas magnéticas) o impresas puede deteriorar los documentos sonoros y audiovisuales.

La Fonoteca de la *Biblioteca de Catalunya* tiene el depósito en una de las naves góticas de la planta baja del edificio del antiguo hospital de la Santa Creu. Este espacio, provisional, no es el adecuado como almacén de conservación, ya que en él se presentan

más de una característica del párrafo anterior. Esperamos que el definitivo cumplirá con las condiciones adecuadas.

La limpieza del documento se realiza en el propio laboratorio de esta unidad. Se dispone de un aparato *Nitty-Gritty* que, después de aplicar un líquido especial sobre el disco (vinilo o shellac), aspira las partículas disueltas en él. Anualmente se limpian unos 2.000 discos antes de reproducirlos. Este año, la cifra se incrementará con la limpieza sistemática de los documentos por las zonas más afectadas por la humedad.

#### 4. Difusión

##### A) Colecciones y acceso

La Fonoteca dispone de una sala propia de consulta equipada para la audición y la visualización de registros sonoros y audiovisuales.

El acceso a las colecciones lo facilitan los distintos catálogos:

- Automatizado (VTLS, en línea en <http://www.gen-cat.es/bc>).
- Manual, del DL 1958-1965 (ordenado por años y discográficas).
- Catálogos e inventarios de colecciones incorporadas por donación o compra, bien en cedularios de fichas o en bases de datos.
- Catálogo del fondo de Radio Barcelona (actualmente en la sede de la emisora, se está estudiando la posibilidad de reconvertir sus 800.000 fichas digitalmente).

En la nueva ubicación se han mejorado las facilidades de acceso mediante la ampliación horaria y la integración paulatina en los servicios técnicos y administrativos comunes de la Biblioteca.

Dentro del Plan de Calidad de la Biblioteca, que se puso en marcha en 1998, se analizó el mapa de procesos de cada unidad, servicio y sección. El mapa de la Fonoteca reproducía muchas

actividades de las denominadas “comunes”, entre las cuales se encuentran las del Servicio de Obtención de Documentos y del Servicio de Almacenamiento, Preservación y Conservación. Actualmente nos encontramos en una fase de integración de estos servicios de la Fonoteca en los de la Biblioteca.

Como se ha podido deducir del apartado dedicado a las adquisiciones, el fondo de la Fonoteca se ha alimentado de tres procedencias, que se distinguen claramente en la organización del almacén:

#### 1. Depósito Legal<sup>13</sup>

Organizado por formatos y años, comprende los ingresos por este concepto desde 1958. Sus siglas topográficas nos advierten del año de asignación, del formato y de su posición por número correlativo. Hasta su último traslado a las nuevas dependencias, se distinguieron las primeras y segundas copias (las de la Biblioteca Pública y Universitaria y las de la Fonoteca) mediante una letra al final de la sigla.

En los gráficos anexos, se han separado las estadísticas de la primera etapa de entrega del Depósito Legal del estado español (disponibles hasta 1970) y de la etapa de entrega de Depósito Legal solamente catalán (de 1983 a 1999).

#### 2. Donaciones y compras<sup>14</sup>

Las donaciones de mayor interés son el fondo de la discográfica Concèntric (1400 documentos, la mayoría de ellos *masters*) y las colecciones personales de Ricard Gomis (música clásica y contemporánea en discos de 78 rpm), Marcos Redondo (también de 78 rpm), Oriol Martorell (música de todos los tiempos y estilos, en vinilo), Jaume Baró (ópera en todos los formatos), Conxita Badia (la mayoría, cintas y bobinas inéditas) y Daniel Blanxart (extraordinaria colección de discos de 78 rpm de música clásica).

13. Ver anexo 2 y 3. Estadísticas de Depósito Legal.

14. Ver anexo 4. Estadísticas de donaciones y compras, por formatos.



Otras colecciones singulares por su especialización temática son las del periodista Victor Alba (guerra civil) o la del cantante y coleccionista de ópera Jaume Baró. Ambas ingresaron documentos sonoros y audiovisuales. La compra de la biblioteca de Néstor Luján permitió a la Fonoteca incorporar su colección de discos. Existen muchas otras colecciones, básicamente de música clásica, singulares por otras características (Sisquella, Jaume Font, Angel Zúñiga, Roig i Masriera, etc.).

La Fonoteca tiene una pequeña colección de rollos de pianola, de distinta procedencia, gran parte de los cuales salieron de la fábrica barcelonesa Victoria, de la familia Blancafort. Después de un tiempo de reflexión, hemos decidido hacerlos accesibles a través del catálogo, aunque no se puedan reproducir para su estudio, ya que no disponemos de pianola.

Por su gran valor documental, su buen estado, su diversidad de contenido y su origen (la familia Regordosa es de Tiana, población cercana a Barcelona) destaca la colección de 367 cilindros de cera mencionados anteriormente, de la cual existe una relación completa que incluye documentos sonoros musicales (clásica, ópera, flamenco), así como recitados y grabaciones curiosas. Este fondo ha llegado a la Fonoteca con un mueble hecho a medida que permite la renovación del aire de su interior a través de unos agujeros practicados en su parte posterior. También se incorporaron tres aparatos reproductores de cilindros, entre ellos el Edison que se utilizó para las grabaciones y que todavía funciona.

Las compras se organizan por formatos y número correlativo.

### 3. Radio Barcelona<sup>15</sup>

Al tratarse de una colección en depósito, el fondo de la emisora tiene una localización propia dentro del almacén. Su organización también sigue el criterio de los formatos. Por un lado,

15. Ver anexo 5. Colección de Radio Barcelona, por formatos.

los comercializados discos de pizarra, LPs y singles (aproximadamente 112.000 documentos); por otro lado, el archivo de producción propia de Radio Barcelona en bobinas abiertas, o “Arximag” (unos 2.900 documentos).

En el gráfico que refleja el uso de las colecciones<sup>16</sup> se observa un movimiento ascendente tanto en el número de usuarios como de consultas, interrumpido solamente durante los traslados de 1991 y 1997.

El horario de acceso actual es de lunes a viernes, de 9 a 18 horas. Las facilidades de escucha y visualización permiten acceder a todos los documentos catalogados, excepto los cilindros de cera, los rollos de pianola, los cartuchos de 8 pistas, los vídeos 2000 y los vídeos con sistema NTSC. La *Biblioteca de Catalunya* dispone de un servicio de reprografía general (fotocopias y escáner) y dos servicios especializados: el de reproducción fotográfica y el de reproducción sonora y audiovisual. En la Fonoteca, el laboratorio de sonido se encarga de realizar las reproducciones sonoras y audiovisuales para los usuarios y para Radio Barcelona.

#### B) Publicaciones

##### ■ “Arxius sonors de la BC”

Dentro del plan de publicaciones no se descartan estudios monográficos sobre los propios fondos pero, de momento, la Fonoteca sólo ha publicado dos discos compactos, los que corresponden a la colección “Arxius sonors de la *Biblioteca de Catalunya*”:

*78 rpm*. Se trata de una selección de discos de pizarra, de contenido variado, actualmente no disponible.

*Conxita Badia, paraules i cançons*. Editado con motivo de la conmemoración del centenario de la soprano catalana (vinculada, por cierto, a los Cursos de música en Santiago de Compostela).

16. Ver anexo 6.

- Colaboraciones externas

Reediciones de discos del fondo Concèntric.

Exposiciones (“Músiques Alter Natives”, colaboraciones con el *Museu d’Història de la Ciutat*, de Barcelona, o el *Museu d’Història de Catalunya*).

C) Exposiciones

- Monogràficas:

1994 Radio Barcelona (con motivo de la cesión).

1994 Marcos Redondo (con motivo de la donación).

1997 Schubert/Brahms.

1997 Mompou (Centenario del nacimiento, organizada por la Sección de Música).

1998 Conxita Badia (Centenario del nacimiento, y con motivo de la donación de su archivo a la *Biblioteca de Catalunya*. Organizada en colaboración con la Sección de Música).

- Miscelàneas:

1999:

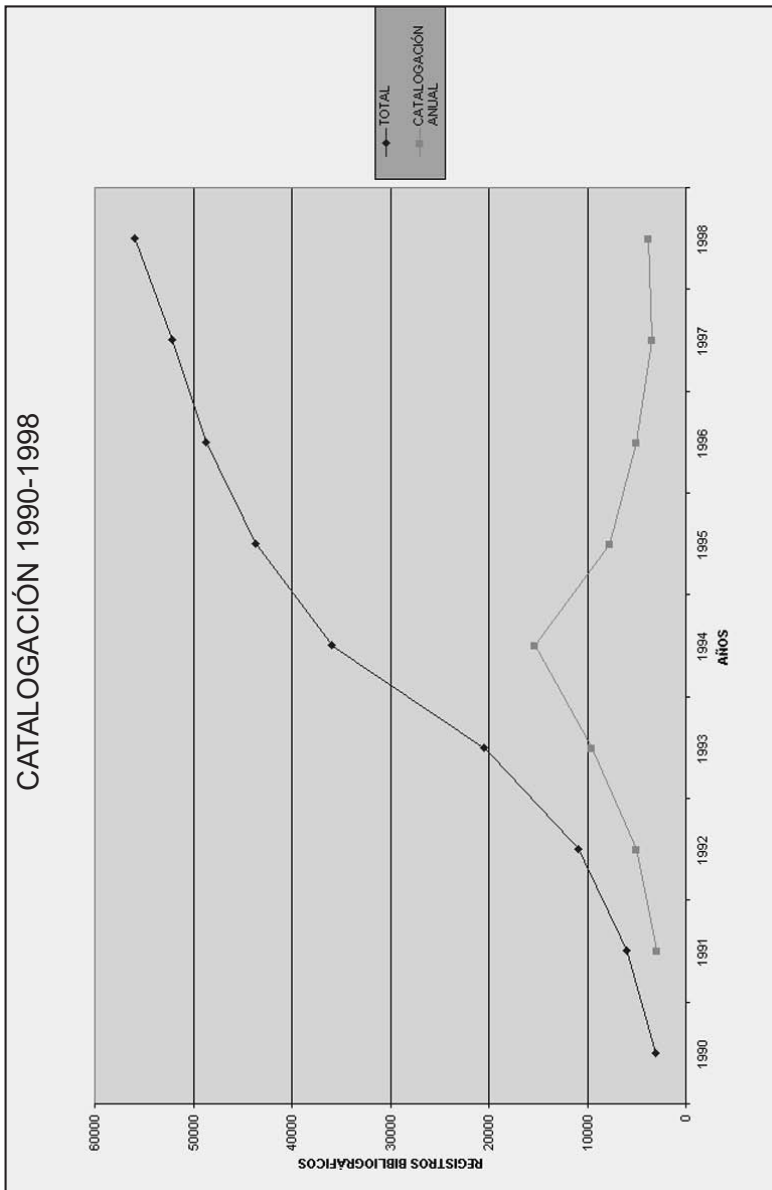
*Turandot* (muestra de materiales de las distintas unidades de la Biblioteca, de temática pucciniana y con motivo de la reapertura del Liceu de Barcelona con esta ópera).

*Ciència a l’abast* (de carácter bianual, en colaboración con la “Setmana de la Ciència”).

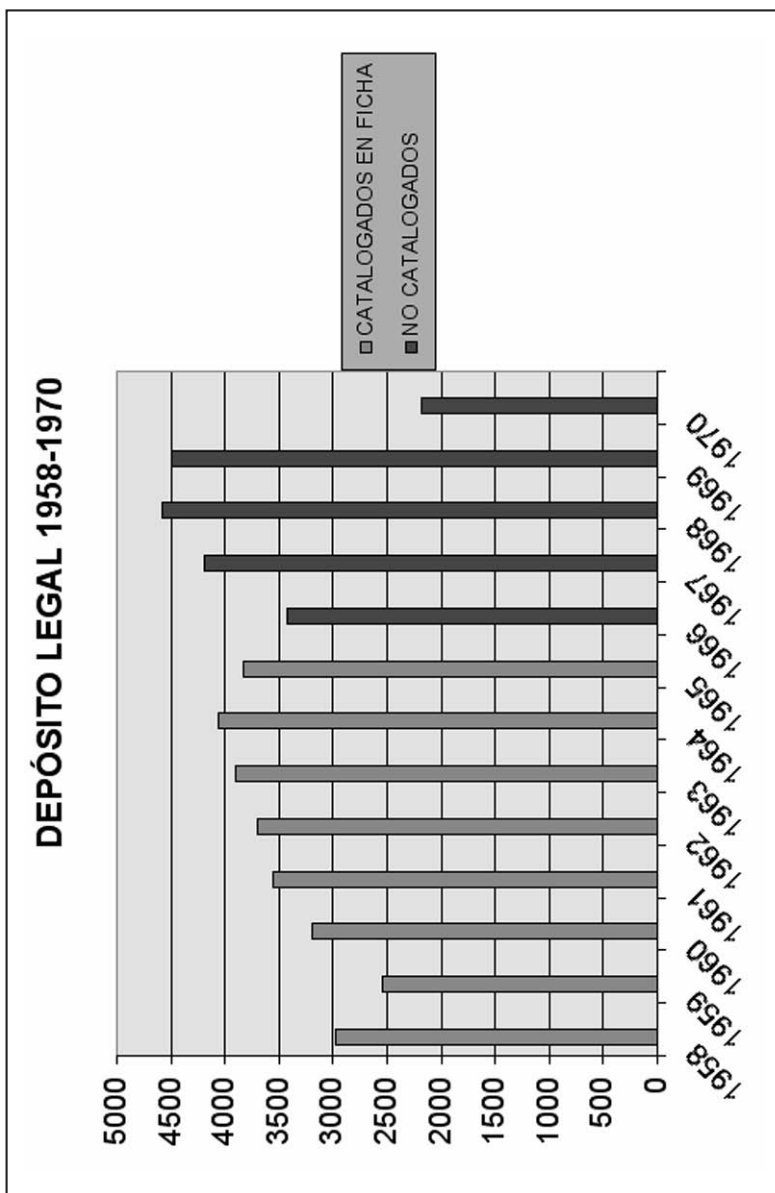
*Or, encens i mirra* (muestra de materiales de las distintas unidades de la Biblioteca relacionados con la Adoración de los Reyes Magos).

La visión de futuro de la Fonoteca, dentro de la *Biblioteca de Catalunya*, pasa por asumir su misión (recoger, conservar y divulgar el patrimonio sonoro catalán y de interés universal) y trabajar para que este sea no sólo un servicio para el investigador de hoy, que ya conoce los fondos, sino también para el investigador que todavía no los conoce y para el que los conocerá a lo largo del tiempo.

ANEXO 1



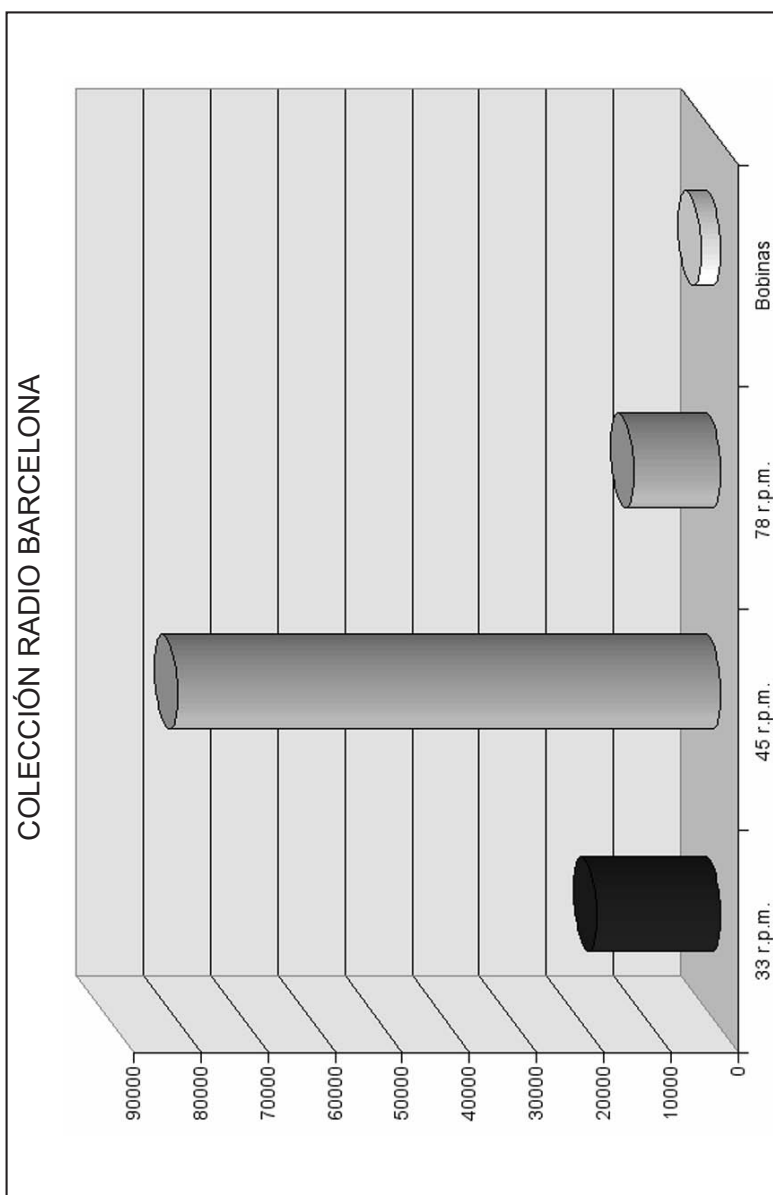
## ANEXO 2





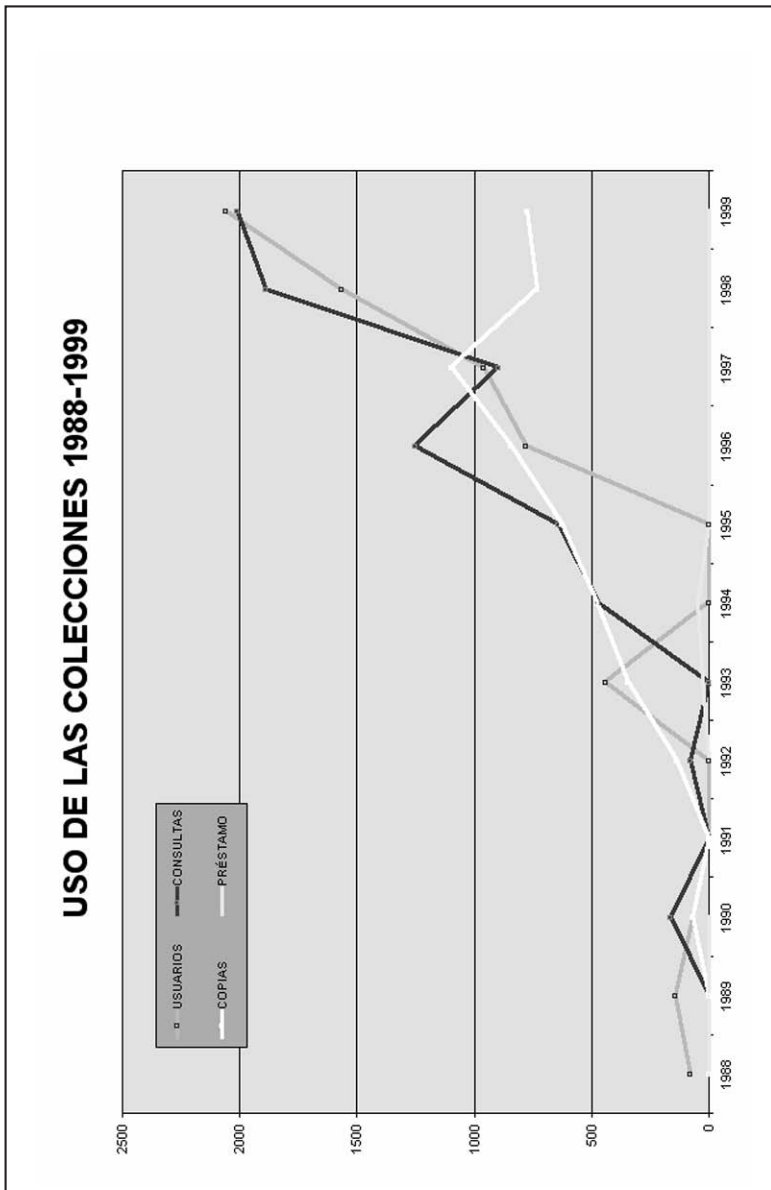


ANEXO 5





## ANEXO 6



# CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA

*Beatriz de Miguel Albarracín*

CDMA

## CARACTERÍSTICAS GENERALES

Entre los rasgos que han caracterizado a la sociedad contemporánea se encuentra la preocupación por reunir, proteger, conservar y difundir la riqueza de su PATRIMONIO cultural. Es comúnmente admitido que la red de archivos, centros de documentación especializados, bibliotecas, hemerotecas, etc. de un país representa la infraestructura de equipamiento cultural de mayor importancia del mismo.

Uno de los retos que tiene planteada la modernidad es la necesidad de información continua y actualizada para los profesionales, especialistas, investigadores, etc. Esto, unido a la consciencia del valor, la calidad y riqueza de la música de Andalucía, de sus vinculaciones con los países del mundo que tradicionalmente han mantenido contactos o influencias recíprocas con esta comunidad, como a la capacidad de difusión nacional e internacional del patrimonio relativo al arte de los sonidos, hizo que la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía decidiese crear el Centro de Documentación Musical de Andalucía, actualmente dependiente de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, de ámbito autonómico, mediante el Decreto 293/1987 de 9 de diciembre con las siguientes

## FUNCIONES

1) La recuperación del material musical creado o relacionado en todas sus formas: partituras, grabaciones sonoras y audiovisuales, manuscritos y toda clase de textos y objetos con ellos relacionados.

2) La custodia, catalogación, clasificación e indización de las obras y fondos de Depósito Legal de Andalucía relativas a partituras y producciones sonoras.

3) El mantenimiento de los fondos de documentación y de referencias que complementen y posibiliten el estudio de la música y músicos andaluces.

4) La adquisición de fondos.

5) La elaboración de programas de investigación.

6) El censo de los recursos musicales y de danza existentes en Andalucía.

7) La difusión del patrimonio musical andaluz, de los fondos propios del Centro y trabajos de investigación, mediante actos públicos, ediciones, impresión y grabación con o sin imagen, o cualquier medio que permita alcanzar este fin.

8) La organización de actividades relacionadas con las materias propias del Centro.

9) En general cuantas tareas se deriven de las funciones atribuidas en los apartados anteriores.

#### ESTRUCTURA

El funcionamiento del Centro se estructura a través de las siguientes unidades básicas de actuación:

A) DIRECCIÓN. Unidad de Publicaciones, Difusión y Coordinación Musical.

B) GERENCIA-ADMINISTRACIÓN.

C) BIBLIOTECA-FONOTECA-HEMEROTECA-ARCHIVO. Unidad de Conservación y Tratamiento de los Fondos.

D) DOCUMENTACIÓN. Unidad de Recursos e Investigación.

E) MÚSICA TRADICIONAL. Unidad de Antropología Musical, Música Oral y Trabajos de Campo.

## LA COLECCIÓN

*Temática y fondos*

Al ser la interdisciplinariedad la base en la que sustentamos nuestros sistemas de trabajo e investigación, los fondos del Centro son de música y ciencias que utilizamos como auxiliares (Restauración, Antropología, Física, Técnicas Audiovisuales, Documentación, etc.).

Los fondos de música abarcan prácticamente la totalidad de la producción musical universal: Paleografía, Música Antigua, Música Clásica, Música Contemporánea, etc. Los trabajos de investigación, recuperación, conservación y difusión están destinados a la música de Andalucía de todos los tiempos: popular, tradicional, clásica, religiosa y contemporánea, para lo cual se han establecido convenios de colaboración entre instituciones (Iglesia, Universidad, Ministerio de Cultura, etc.), asociaciones y organismos culturales. De este trabajo han salido parte de los fondos más consultados en este Centro, que son publicaciones propias: *los catálogos de la música de capilla de las catedrales andaluzas, los catálogos de órganos de Andalucía y la serie de CDs "Documentos sonoros del patrimonio musical de Andalucía"*.

Según la disponibilidad al usuario, los fondos están clasificados de la siguiente forma:

## 1. FONDOS SUJETOS A PRÉSTAMO PERSONAL.

Monografías y Partituras de estudio.

## 2. FONDOS SUJETOS A PRÉSTAMO INSTITUCIONAL.

Monografías, Partituras de estudios, CDs, Casetes y Vídeos.

## 3. FONDOS SUJETOS EXCLUSIVAMENTE A CONSULTA EN SALA.

Obras de referencia, publicaciones periódicas, discos de vinilo, grabaciones masters, microformas, películas, cintas magnetofónicas, monografías, partituras antiguas, materiales raros (partituras en pelure, litografías en zinc, etc.), fonoarqueología (discos Aristón de cartón cuadrados y redondos, rollos Manopan de pianola, cintas plegables modelo Celeste de pianola, rollos de

cinco bandas de pianola, rollos de pianola, cilindros de cera, cilindros de pizarra, discos de metal para cajas de música del s. XIX, discos de pizarra), premios de investigación musical de este Centro que no estén editados y los archivos familiares.

4. FONDOS QUE NECESITAN PERMISOS ESPECIALES PARA SU CONSULTA.

Archivos eclesiásticos.

### *Organización*

Los casi 65.000 registros del Centro están prácticamente informatizados y puestos a disposición de los usuarios de la sala de lectura a través de varios OPACs, el catálogo de los fondos puede ser así consultado utilizando cualquier descriptor relacionado con la obra. En la sala de lectura hay constantemente una o dos personas para asistir al usuario en consultas o para realizar préstamos.

Dada la estructura del edificio (una casa-palacio de finales del s. XVI), los fondos no pueden estar agrupados en una sola sala o depósito, es por lo que se ha tenido que adaptar a la arquitectura, existiendo varios depósitos ignífugos en diferentes plantas donde se depositan el registro sonoro, las partituras, las monografías y las publicaciones periódicas. El material antiguo, las microformas, los microfilms, etc., en armarios de seguridad en la sala de lectura y depósitos ignífugos. Las obras de referencia en la sala de lecturas de libre acceso.

### ACTIVIDADES

El Centro de Documentación Musical de Andalucía fue creado como *instrumento de investigación* de la música de Andalucía. Esta investigación se lleva a cabo:

A) *Desde dentro del Centro*: haciendo una labor de *recopilación, conservación, difusión y fomento*; esto condiciona sus actividades y servicios, dedicados en su mayoría a:

- Publicaciones.
- Coediciones.
- Elaboración de catálogos especializados.
- Realización del censo y recursos musicales de Andalucía.
- Encuentros, foros, jornadas, etc.
- Trabajos de campo.
- Exposiciones.
- Difusión de las publicaciones propias, las coediciones y las colaboraciones a todas las instituciones, organismos y profesionales vinculados con la música y la cultura, en el ámbito autonómico, nacional e internacional.

B) *Desde fuera del Centro:*

- Depósito legal de la producción musical andaluza en cualquier soporte.
- Premios a proyectos de investigación musical (convocatoria anual).
- Cursos, foros, conferencias, encuentros, etc.
- Colaboraciones con instituciones regionales, nacionales e internacionales.
- Colaboración con asociaciones profesionales y culturales.

SERVICIOS QUE PRESTA EN LAS INSTALACIONES

- Consulta en sala.
- Consulta por teléfono y por correo.
- Servicio de fonoteca y videoteca.
- Servicio de préstamo a domicilio.
- Servicio de préstamo interbibliotecario.
- Servicio de préstamo institucional.
- Cursos, foros, etc. en el salón de actos.

*Archivo Sonoro-Fonoteca*

Dentro de la estructura del Centro, la Fonoteca está integrada en la Unidad de Conservación y Tratamiento de los

Fondos. La antigüedad es la misma que la del propio Centro, surge al mismo tiempo, pues se contemplaba desde un principio en el organigrama de creación.

El Centro de Documentación Musical de Andalucía es el instrumento que utiliza la Junta de Andalucía para la investigación, recuperación, conservación y difusión del patrimonio musical de los andaluces, desde todas sus perspectivas y de una forma integral: popular, culto, religioso, antiguo, moderno, contemporáneo, oral, escrito o en cualquier otro tipo de soporte.

Esto hace que el Archivo Sonoro del Centro es muy variado y complejo. Una vez superada la primera fase de creación de la colección, nuestro trabajo está encaminado a su mantenimiento (conservación, nuevas adquisiciones, etc.) y a que pueda ser consultado, para ello debe estar disponible en copias, lo que supone un esfuerzo económico y una planificación de prioridades, por la que se tiende, casi simultáneamente, a duplicar el material más consultado, el más valioso y el que tiene más peligro de desaparecer. La gran colección está dividida a su vez en otras colecciones, cada una tiene un tratamiento diferente según su naturaleza, exclusividad, soporte, etc.

Debido a la gran riqueza de este Archivo, los fines de las consultas son varios: primero, servir de apoyo a otras investigaciones y estudios de la comunidad musical, y segundo, ser en sí misma fuente de investigación por la cantidad de material inédito que posee.

Actualmente se están impulsando las grabaciones en directo de cualquier evento musical en Andalucía donde intervenga la Consejería de Cultura, ya que son documentos únicos.

### *Acceso*

Para acceder al CDMA es necesario poseer el carnet de usuario. Para ello hay que ser universitario o estar relacionado con el mundo de la música, bien por estudios, bien por profesión (Vuelvo a repetir, que el CDMA es una institución dedicada a la

investigación. Para consultas y préstamos de música con un sentido divulgativo, de ocio o a nivel de secundaria o bachillerato, la Junta de Andalucía ya cuenta con magníficas Bibliotecas Públicas, muy bien dotadas, que en el caso de las capitales de provincias tienen una magnífica Fonoteca de acceso libre en sala y préstamo). Una vez que se posee el carnet de usuario, la entrada es libre y gratuita, pero el préstamo de cualquier material sonoro está prohibido a usuarios, es solo institucional y debidamente reglamentado.

#### LA COLECCIÓN. FONOARQUEOLOGÍA

Desde un primer momento el objetivo era recuperar las antiguas grabaciones en soporte de cera y pizarra, restaurarlas, catalogarlas, grabarlas y conservarlas, para poder difundir el rico patrimonio sonoro de Andalucía.

La colección de Fonoarqueología del CDMA está compuesta por:

- Discos de Aristón de cartón, cuadrados y redondos.
- Rollos Manopan de pianola.
- Cintas plegables modelo Celeste de pianola.
- Rollos de cinco bandas de pianola.
- Rollos de pianola.
- Cilindros de cera para fonógrafo.
- Cilindros de pizarra para fonógrafo.
- Discos de metal para caja de música del s. XIX.
- Discos de pizarra de 78 y 80 rpm para gramófono.
- Aparatos reproductores de este material: pianolas, aristonas, fonógrafos, gramófonos, etc.

Este material está inventariado y no disponible al público. En el caso de los discos de pizarra, se realizó un catálogo y se grabaron en cinta DAT (el master) y en casetes para consultas.

#### *Grabaciones no editadas*

Dentro de la multitud de convenios y acuerdos de este Centro con diversos organismos culturales de Andalucía, están los relativos



a las grabaciones de conciertos y eventos musicales de máximo interés, y que el único documento que existe es la grabación exclusiva del master hecha por personal del Centro, o por técnicos de Radio Nacional de España, con la que previamente se ha firmado un acuerdo. Así tenemos una importantísima colección de material sonoro no editado y que únicamente se encuentra en nuestros fondos: temporada completa de conciertos de la Orquesta Ciudad de Granada, así como los conciertos extraordinarios, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Festival de Música Tradicional de la Alpujarra (las diecinueve ediciones), conciertos de Música Contemporánea, Conciertos de órgano, Festival Internacional de la Guitarra de Córdoba, Encuentros de Polifonía, Conciertos de Coro y Orquesta, en colaboración con la Federación Andaluza de Coros y las orquestas de Andalucía, etc. Estos fondos son muy consultados.

#### DEPÓSITO LEGAL

Desde el decreto de creación del Centro de Documentación Musical de Andalucía existe la obligación de hacer un depósito de dos ejemplares de cualquier obra editada o publicada en nuestra comunidad en cualquier tipo de soporte (discos, vídeos, cassetes, partituras, etc.).

Este procedimiento no sólo incrementa nuestros fondos sino que nos permite evaluar el nivel musical en creación, producción, etc., tanto en cantidad como en calidad, así como por provincias. El Centro realiza anualmente unas estadísticas en base al material recibido por Depósito Legal, y puede así elaborar el mapa de la producción discográfica de Andalucía.

Hace unos doce años, este mapa era verdaderamente pobre en calidad, los grandes creadores e intérpretes editaban o producían en Madrid y Barcelona. Andalucía tenía pequeñas casas discográficas que no se comprometían demasiado con los noveles, con proyectos muy arriesgados o de minorías. Hemos ido comprobando, con gran satisfacción, como a lo largo de estos últimos diez años, y gracias

a apuestas generosas de la Consejería de Cultura, que ha subvencionado a grupos, compositores, etc., se ha ido creando un tejido profesional en torno a la música que está cada días más consolidado y estamos viendo dar sus frutos con la aparición de profesionales andaluces que graban en sellos andaluces.

En todo este proceso de cambio han tenido mucho que ver las actividades del Centro de Documentación Musical de Andalucía, de difusión del patrimonio musical y de apoyo y fomento a la creación actual.

Los fondos de Depósito Legal están informatizados y son de libre acceso en sala y de préstamo institucional.

#### PRODUCCIÓN PROPIA

##### *1) La Serie: Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía*

Esta serie es importantísima a la hora de difundir el patrimonio musical porque el Centro está recuperando la música de los más importantes compositores andaluces de todos los tiempos, pero también tenemos la oportunidad de oír cómo sonaba. Para ello se creó este importante documento sonoro, donde los mejores intérpretes especialistas en cada época, tipo de música o instrumentos siguen con la mayor de las fidelidades y rigor al compositor o partitura rescatada. En la actualidad hemos grabado veinticinco discos: Cristóbal de Morales, Julián Arcas, Juan Manuel de la Puente, Francisco Correa de Arauxo, Manuel Blasco de Nebra, La Música Judeo-española, Andalucía en las Cantigas de Santa María, Manuel Castillo, Andrés Segovia, Manuel García, Organistas de Sevilla, Luys de Narváez, La Generación Musical del 27, Manuel de Falla, Juan Vázquez, la Música de Al-Andalus, Ángel Barrios, Francisco Guerrero, etc.

La serie está muy premiada: Premio de la Revista *Ritmo* durante tres años consecutivos, Premio Onda al sello discográfico (Almaviva, creado por la Junta de Andalucía para producir esta serie).

## 2) *Música Tradicional*

La colección de Música Tradicional está básicamente formada por trabajos de investigación y de campo del personal de la Unidad de Música Tradicional o de investigadores a los que se les ha concedido una ayuda de investigación musical. Recopilamos músicas de transmisión oral, llegadas hasta nosotros de generación en generación, con las voces y en los lugares autóctonos, donde tienen pleno sentido y función. Así, se ha recuperado la mayoría de la música popular de Andalucía e incluso la forma tradicional de hacer los instrumentos populares de barro, recogida directamente de los últimos eslabones de la cadena, por lo que esta tradición ha sido rescatada justo en los límites, a punto de perder, lo que revaloriza mucho más este trabajo de etnomusicología. Este trabajo de campo ha dado lugar a una importante colección de grabaciones videográficas, que enriquecen nuestra fonoteca de Música Tradicional. También se graban todos los festivales y acontecimientos de música tradicional, popular o folclore.

## 3) *Música contemporánea*

En colaboración con la Asociación de Compositores Sinfónicos Andaluces, cada año se eligen dos de entre todas las obras de nueva creación que se presentan a tal efecto, se editan las partituras y se graban en CDs. Es una iniciativa que está teniendo gran repercusión por el estímulo que supone a los músicos y compositores jóvenes.

## DONACIONES Y DEPÓSITOS

### *Colección de Radio Sevilla Cadena Ser*

Radio Sevilla ha dejado en depósito en nuestro Centro cerca de cien mil discos, entre pizarra y vinilo, lo que supone tener toda la historia de la música de Andalucía prácticamente desde sus comienzos hasta nuestros días.

### *Discos de Pizarra de la Universidad de Ciudad Real*

Hasta la Universidad de Ciudad Real llegó una donación de una cadena de radio local, de unos cuatro mil discos de pizarra. Sabiendo que nosotros ya habíamos realizado unas grabaciones y un catálogo de una colección importante de discos de 78 y 80 rpm acudieron a pedirnos colaboración. El resultado ha sido enriquecedor para las dos partes. Los cuatro mil discos han sido limpiados y grabados por personal de nuestro Centro y a cambio nos han ofrecido una copia de cada grabación para nuestros fondos.

### *Cilindros de cera y pizarra de la Universidad de Granada*

Estos cilindros fueron descubiertos en la hemeroteca de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales por su bibliotecaria, que al momento se puso en contacto con nosotros. Hicimos un inventario de la colección y se decidió que el lugar más idóneo para la misma era el Centro de Documentación Musical de Andalucía. Se firmó un Convenio entre las dos instituciones y se encuentran depositados en nuestras instalaciones, donde en breve van a ser grabados.

### *Grabaciones comerciales*

Es una de las colecciones propias más amplia junto con la de Depósito Legal, se han ido adquiriendo a lo largo de estos trece años y están formadas por discos de vinilo y CDs de todo tipo de música de todo el mundo y de todos los tiempos, teniendo preferencia la de Andalucía, de andaluces o de inspiración andaluza. Esta colección se mantiene como las demás “viva”, creciendo constantemente y siendo muy consultada.

## LAS GRABACIONES SONORAS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID

*Nieves Iglesias Martínez*

Biblioteca Nacional

Esta intervención, que yo querría fríamente objetiva y científica, va a tener mucha presencia de mí misma. Eso no quiere decir que no acabe por pertenecer a tales categorías, puesto que mi intención es hacer una interpretación correcta de la realidad, y en esa realidad sería trabajo prácticamente imposible rodearme sin verme.

Antes: gracias por varias cosas. Para mí –y ya entramos en materia– hablar públicamente de la Biblioteca Nacional es siempre algo de agradecer. Y, además, porque es la primera vez que puedo unir mi vida profesional con mis amores. Y estos están varados en el valle que, dedicado al ribeiro, bordean las aguas oscuras del Miño, y cubre de niebla el Avia entre los campanarios de Ribadavia y las granjas de la aldea de Francelos. Por allí, me he paseado –¡cómo no!– con Rosalía o Curros Enríquez, pero sin saber desprenderme del “largasío val de Celanova...” de Celso Emilio Ferreiro.

Además, esto lo he pensado oyendo las cintas enviadas por el Archivo Sonoro de Galicia de *As Nosas Voces*, que son lógicamente “miñas” y de otros muchos.

Para contar la historia de la Biblioteca ya hay libros, para nuestro tema casi basta mi propia experiencia. Y a ella voy. Hace más de treinta años que vivo en la Biblioteca Nacional, y, con una breve pausa en la Sección de Clasificación, en el mismo sitio, en lo que ya hace bastantes años se llamaba Sección de Música. Si desean hacer un cálculo, son años fundamentales para muchos cambios. Aquella Sección, en la que había un enorme peso de la información en papel: las colecciones reales, la biblioteca de Barbieri, las partituras ingresadas como consecuencia de las sucesivas leyes de Propiedad Intelectual..., se inclinaba ya vencida por documen-

tos que debían sonar y que, de la mano de una legislación muy inteligente, estaban reclamando atención.

Los cambios son muy rápidos: los años sesenta habían dejado ya en nuestros locales, solamente pensando en lo que había recogido la legislación, muchos discos de pizarra y cantidades ya muy difíciles de controlar de discos de vinilo, en sus modalidades de LPs y singles. Y ya entraba la casete. De pronto, por poco tiempo, tenemos que recibir los cartuchos... después los CDs y ya llegamos al descontrol, nos invaden los DVDs... y cualquiera sabe cuál será el porvenir.

De paso, por no romper la unidad de otros Servicios y por aprovechar ya la capacidad de adaptación de la antigua Sección de Música, y su costumbre en la adquisición de diferentes aparatos lectores, nos incorporan las videograbaciones.

Hoy el panorama es muy confuso con los multimedia, problema de espacio y de consulta, no resuelto todavía en la Biblioteca Nacional.

A la par, muchos cambios administrativos porque la Biblioteca, en una afán, muchas veces fracasado, por modernizarse, por estar presente en los últimos proyectos de la investigación, por responder a la demanda de la sociedad, incluso por crear esa demanda, se ha ido dando diversos estatutos e intentado diversas reorganizaciones, en las que siempre se deja ver desde fuera –y no digamos desde dentro!– el corsé impuesto por la Administración, con letra mayúscula. La Sección de Música acabó en Servicio de Partituras, Registros sonoros y Audiovisuales para intentar hacer pública la nueva realidad de los ingresos. Pasó de pertenecer a un macrodepartamento llamado de Referencia a la situación actual, en la que está dentro del Departamento de Colecciones Especiales con los Servicios de Dibujos y Grabados (Bellas Artes) y de Cartografía, manteniendo una independencia, que yo espero contribuir a aumentar dentro de muy poco tiempo.

Mientras tanto la Biblioteca se ha convertido en Dirección General y organismo autónomo.

Todo aparentemente aburrido, pero nada tan poco aburrido como vivir lo que va significando todo esto en cuanto a capacidad de decisión, disponibilidad de presupuestos, posibilidad de plantear problemas, proyectos, etc. sin contar con la emoción de conseguir cada poco tiempo una nueva identidad.

El Servicio no se ha desarrollado todavía en cuanto a organigrama interno, pero no cabe duda de que ahora una parte fundamental de él pertenece a lo que en otras instituciones se puede llamar Fonoteca.

Antes de abandonar el Servicio de Partituras, Registros sonoros y Audiovisuales para presentar la parte de él que aquí nos interesa, debo insistir en su riqueza, su complejidad... A la variedad de documentos hay que añadir su responsabilidad en todas las funciones atribuidas a la Biblioteca. Otro cantar, de tonos algo lúgubres, me metería en la queja de no alcanzar lo soñado... ni apenas lo debido. Pero escojo otro camino. Tengo que decir que estoy buscando financiación, algo en lo que, después de una vida totalmente diferente, me estoy haciendo experta, para publicar un manual que explique e ilustre el contenido de este Servicio, que yo considero uno de los más importantes de la Casa.

Y vamos a hablar de esa Fonoteca, a la que podemos, lógicamente, referir esas funciones a las que he aludido, en relación con la reunión, conservación y difusión de un patrimonio bibliográfico, dando a este término la amplitud adecuada. Nos podemos dedicar a los siguientes puntos:

1. Ingresos y fondos
2. Conservación
3. Control bibliográfico
4. Difusión

#### 1 INGRESOS

La base de los ingresos regulares la constituye la legislación de Depósito Legal. Esta legislación, representada, en primer lugar,

por los decretos de 1938 y de 1957, dejó en seguida los aproximadamente siete mil discos de 78 rpm, objeto de nuestro catálogo, aparecido en 1988, y ha sido responsable de los ingresos posteriores de todo tipo de soporte.

¿La situación actual? Hay que modernizar la legislación. La Biblioteca lleva mucho tiempo intentándolo a través de Comisiones Ministeriales y de la petición del responsable de Depósito Legal en la Biblioteca. Esperamos poder conseguirlo pronto. Lo más importante será que quede reflejada en esa legislación la realidad política española, con las autonomías, y los nuevos soportes aparecidos en el mercado.

Al año ingresan unos 13.000 documentos, procedentes de todo el territorio español. Los máximos productores se encuentran en Madrid y Barcelona, aunque esta producción se va diversificando a la par que nacen proyectos como los que estamos viendo aquí y que intervienen en una edición comercial, pero de carácter institucional.

La ley consideró en su momento dos fonotecas equivalentes, no con el deseo de favorecer a nadie, sino simplemente de reconocer los lugares de la edición.

Quizá este sea el momento para recordar la importancia que tiene la legislación de Depósito Legal. Lo mejor es relacionarla con el concepto de patrimonio.

Los ingresos pueden venir por otros caminos y desde luego el más fundamental está relacionado con la obligación de la Biblioteca Nacional de recuperar, de recomponer el patrimonio en este caso sonoro. Esto nos obliga a la compra de aquellos documentos que ya no pudo “cazar” la ley de Depósito Legal, o sea, muchos de los discos de pizarra y, además, lo anterior, que no es corto si pensamos en cuándo se iniciaron los primeros intentos de conservar el sonido: cilindros de cera, etc. u otras modalidades, como los rollos de pianola.

Aunque hablamos gracias a la convocatoria de un archivo sonoro, yo no quiero prescindir de un aviso ante el peligro de con-



tribuir a la separación, a la desmembración de archivos, que compuestos de diversos elementos, como conjunto, tienen sentido y que por deseo de aumentar las ganancias acaban distribuidos de acuerdo con una demanda poco seria. La grabación sonora debe formar grupo, de manera que no se quede aislada y desprotegida, con las partituras, con la documentación de carácter administrativo, etc.

Y no puedo olvidar la mejora que ha habido en esta modalidad de los donativos, que aumentarán enormemente cuando la Biblioteca se decida a hacer propaganda de su labor y a ofrecer a los particulares, e incluso a muchas entidades, un hogar seguro y accesible para sus colecciones.

La Biblioteca, en relación con la grabación sonora, está cercana a las 400.000 unidades, siempre hablando de la edición comercial. Hay que prescindir de la labor de recogida de música o palabra, no por estar fuera de nuestras funciones, sino de nuestras posibilidades. Solamente contamos con las cintas que ha ido generando la actividad de la propia Biblioteca como centro dedicado a dar ciclos de conferencias, presentación de libros, etc.

## 2 CONSERVACIÓN Y PRESERVACIÓN

Este es siempre un tema muy conflictivo, pensado desde la Biblioteca y más en relación con unos documentos tan diversos y tan sujetos a alteraciones.

La simple colocación correcta en unos depósitos exige la inversión muy elevada en cajas, fundas, ficheros. Además de la búsqueda de las condiciones adecuadas, la Biblioteca ha iniciado hace pocos años un plan de digitalización en el que este año se invertirán 19 millones de pesetas, con los que se acabará la digitalización de los discos de pizarra recogidos en el catálogo ya citado y de bastantes más ingresados posteriormente. Al mismo tiempo hemos iniciado el mismo plan con las casetes, que se presentan mucho más conflictivas que los sufridos discos de pizarra, por duración, lo cual aumenta el precio de la hora de grabación, y por los problemas que plantea la propia cinta.

Este paso a soportes digitales, además de asegurar la conservación de los originales, facilitará la consulta de los investigadores.

### 3 CONTROL BIBLIOGRÁFICO

Lógicamente yo no empecé trabajando con el ordenador, lo primero fueron las fichas manuales, de las cuales sólo parte han sufrido un proceso de reconversión.

El primer intento de informatización dentro de la Biblioteca se llevó a cabo con los discos, registros bibliográficos que se incorporaron a los PIC (Puntos de Información Cultural), base de datos de diverso contenido, creada por el Ministerio de Cultura.

Casi a mano, en casi todo el proceso, hasta en la edición, se hizo el catálogo de discos de 78 rpm, y sólo desde 1992 se cataloga en línea, exclusivamente desde el Servicio de Partituras, Registros sonoros y Audiovisuales, responsable de todo el proceso de mantenimiento, desarrollo, control bibliográfico, difusión, etc. de la documentación musical.

El año 2000 será el segundo año en el que se recurra a la contratación de la empresa privada para ayuda a la catalogación. Este año contamos con 25 años, que supondrán la incorporación a la base de datos de 10.000 grabaciones sonoras y de 5.000 videograbaciones. Además de la realización de una catalogación simplificada, una especie de inventario, basado en la selección de unos campos del Ibermarc, de aproximadamente 70.000 casetes.

Problemas: los que se quieran. Uno de ellos: el hecho de que acaben las descripciones bibliográficas en una única base de datos, común a todos los documentos, nos obliga a “consensuar” las entradas de autoridad, o sea, los puntos de acceso que deben estar normalizados. Otro más: la propia edición, conflictiva en sí misma, portadora, no pocas veces, de información textual errónea y que responde a una demanda en géneros concretos no muy exigente.

Sobre carencias, problemas y olvidos se monta un optimismo bien fundamentado. La situación no es mala. El Servicio ha reclamado, y en realidad “disfruta”, de una cierta independencia –que espero crezca pronto– en relación con potentes Servicios Centrales dedicados al control bibliográfico de monografías y dueños de la definición de muchos de los puntos citados anteriormente, en los que por supuesto se incluye a todos los músicos, a los intérpretes y, más que nada, a los escritores, objeto, a veces, de edición sonora. Por otra parte se intenta –puedo asegurar que con gran carácter, a veces considerado excesivo– imponer los criterios que vienen apoyados por la seguridad de la especialización y del manejo de las fuentes de información adecuadas.

Un inciso para hablar de qué es la catalogación, que nadie se confunda, bueno para salvar a los trabajadores de archivos y bibliotecas, que nunca estamos en la primera línea de las listas de los que más cobran. La elaboración de un registro bibliográfico debe dejar libertad para varios gramos de inteligencia, puesto que en unos campos determinados, decididos a nivel internacional, estamos definiendo el documento y dándole las posibilidades que nosotros queramos para que alcance su meta hacia su usuario. De acuerdo con unas normas internacionales, damos información sobre la obra creada, su manera de presentarse, a través de una edición determinada y abriendo puertas para que se pueda llegar hasta él.

A mí me duele decir que esto lo hemos conseguido en el Servicio de Partituras, Registros sonoros y Audiovisuales, en cantidad y calidad, con las partituras y no con las grabaciones sonoras. Llevamos diez años publicando la bibliografía española de partituras y dos con la bibliografía de videograbaciones. Frente a la grabación sonora nos echa atrás la producción.

¿Qué podemos ofrecer? En Ariadna, nuestro sistema informático, sólo parte de lo catalogado. Faltan: fichas, los catálogos impresos y los que están todavía en proceso, pero con los que no se ha trabajado en Ariadna.

Lo que sí hay que decir es que nuestro catálogo es accesible a través de la página Web de la Biblioteca, aunque es una recuperación que está todavía en estudio para ser perfeccionada.

#### 4 DIFUSIÓN

La difusión supone el poner a disposición de los investigadores unos documentos a cuyo ingreso en la institución ellos mismos han contribuido de diversas maneras, que pueden ser la creación, la interpretación o la edición, y no es una de las menos importantes simplemente el pago de impuestos.

Por lo tanto llegamos a una sala con puestos de audición. La Biblioteca está montando esta sala. Aquí también se plantean varios problemas. No se puede ir a la Biblioteca a escuchar un poco de música o a oír un recitado con una voz concreta, porque para eso debe haber otros centros, a lo que se va es a estudiar una ejecución determinada, una edición, una manera de hablar..., con lo cual lo normal es que a continuación se pase a la petición de una copia de lo que se desea estudiar y ahí entramos en los límites establecidos por la ley.

Para descender a lo concreto, la Biblioteca está a la espera del montaje de un laboratorio de sonido.

Otra manera de dar a conocer lo que tenemos son las publicaciones, bastante limitadas, por desgracia, en lo que se refiere a la edición sonora.

Se hizo el ya citado catálogo de 78 rpm, que tuvo consecuencias muy buenas, por ejemplo el introducir este documento en el concepto de patrimonio, lo cual evitó bastantes destrucciones y –lo que desde luego es bueno para otro sector– contribuyó eficazmente a la subida de los precios.

¿Qué más? Por ejemplo la edición dedicada a Barbieri (*La música de Francisco Asenjo Barbieri en la Biblioteca Nacional*. 1998), en la que se incluye en cada título la partitura y la edición sonora, en un concepto, aunque parezca mentira, nuevo, de considerarlas

al mismo nivel. Y ¿cómo no?, en algo nacido para sonar. Lo mismo que la palabra. Pero suele suceder que lo más obvio no se ve.

Estas son cosas ya hechas. Del 2000 ya se nos ha ido el primer trimestre y vamos a empezar ya a reducir a la realidad los proyectos de publicación que presentamos a finales de 1999. Quizá se pueda salvar el catálogo de los 3.000 rollos de pianola que hemos ido comprando.

Cuando prácticamente nadie se interesaba por nuestro teatro lírico apareció, como avanzadilla de algo más amplio, el *Catálogo de libretos, 1986-1991*. Esperamos completarlo con las partituras y las grabaciones sonoras.

Y nos queda lo más problemático, esa “Bibliografía española. Grabaciones sonoras”, simplemente soñada y que ahora ya claramente depende de que seamos capaces de lograr la cooperación, para lo cual se necesita propósito real de conseguirlo y solucionar problemas, que yo creo salvables, de los distintos programas informáticos y de los distintos niveles de catalogación. No se trata de pasar responsabilidades sino de repartir trabajo, de no tratar de hacer todos lo mismo y de llegar a resultados que nos convenzan, sí, a todos. La colaboración exige algunas cosas, pero sobre todo una: un deseo común, una finalidad común.

¿En qué punto está esto? Pues yo tengo que decir que ya lo hemos conseguido con el País Vasco, gracias a Eresbil, Centro de Documentación Musical, situado en Rentería, que nos ha pasado los registros bibliográficos correspondientes a la edición sonora de 1996, 1997 y 1998, unos 800 que ya están incorporados en nuestra base con sus características propias de catalogación. Llevamos algún tiempo intentándolo con Cataluña y vamos a empezar a hablar con la Comunidad de Madrid, que a través de su Biblioteca Regional recibe el depósito legal. ¿Puedo incluir el Archivo Sonoro de Galicia en situación privilegiada frente a la producción discográfica gallega?

Malo o bueno, no lo sé, la Biblioteca no tiene una especialización, ni en la música ni en las voces. ¡Cuántas veces acabamos

recogiendo lo que no encuentra otro sitio por falta de espacio o de dinero! Y hasta nos enfadamos con el poco caso que nos hacen, siempre agachando la cabeza cuando hay que aceptar papeles un poco de figurón hacia la galería.

La Biblioteca no se ha decidido todavía a participar en la edición sonora. Nos falta lo que mueve a las comunidades autónomas: unos intérpretes, unas formas musicales, etc. Aunque no renunciamos a iniciar una línea que pueda resultar útil y atractiva.

Mientras, a nivel personal, intervenimos en cursos, jornadas, en la normalización (Reglas de catalogación, publicadas por el Ministerio de Educación y Cultura, Formato Ibermarc, publicado por la Biblioteca Nacional), en la redacción de tratados concretos como el dedicado a la catalogación de materiales especiales publicado por la editorial Trea de Oviedo en 1999. Seguramente este año aparecerá un “Manual de grabaciones sonoras”, realizado por mí con la colaboración de la actual Jefe del Servicio, Carmen Velázquez. En él pretendemos tratar algo más amplio de lo que, por lo general, se considera catalogación.

#### FINAL

No quiero caer en eso de los puntos débiles y de los puntos fuertes, porque los primeros son demasiado visibles, cosa típica de la Biblioteca, siempre desnuda, pero en los otros sí quiero hablar del buen personal, de su capacidad de trabajo, de su aceptación de diez cosas simultáneas, de su fidelidad y de su imaginación. Me salto su cantidad, porque eso es algo que me costaría trabajo justificar y hasta podría poner en tela de juicio el deseo de llegar a algo.

Hay que mejorar el concepto de patrimonio, la cooperación en muchas cosas: adquisiciones –¿por qué no?–, control bibliográfico, difusión..., la participación en proyectos internacionales (pensemos como anda ya la idea de *Memoria del Mundo*).

La cooperación no puede ser sólo con otros centros receptores de documentos sino también con entidades gestoras como la SGAE, dueñas de una importante información o incluso con los editores. Primera labor nuestra: romper estas barreras, que yo reconozco hemos ido levantando en gran parte los gestores de bibliotecas y archivos, quizá como venganza frente a una sociedad que nunca nos ha reconocido mucho.

Ahora iba a decir que la Biblioteca está en obras, pero yo siempre la he visto así, yo no sé si quien diseñó el último logotipo no debería haber incluido lo más representativo, que es la grúa. Pero ahí estamos, nosotros sin depósitos y con una sala de lectura reducida al mínimo, seguramente hasta mediados del 2001. Aún así hago una seria invitación a una visita, a una reunión de trabajo, algo que podemos pensar aquí, cuando quieran.

## UNA FONOTECA IDEAL: PAUTAS PARA SU DESARROLLO

*María del Pilar Gallego Cuadrado*

Biblioteca Nacional

Aunque la captación, fijación y reproducción del sonido ha sido un viejo sueño de la humanidad, su logro no se produjo hasta la segunda mitad del siglo XIX con los inventos de Edison, Charles Cross y Berliner.

Pronto nacen las instituciones que se van a encargar de convertir el sonido grabado en un bien cultural: la Academia de Ciencias de Viena crea la primera fonoteca en 1899 y en 1900 la Sociedad de Antropología de París crea una institución similar con el fin de recoger preferentemente la palabra humana, principal uso, y casi exclusivo, que Edison vio en su fonógrafo. El nacimiento del disco y su producción industrial provocan un crecimiento masivo ya en los albores del siglo XX.

También surge a fines del siglo XIX la imagen animada, con fines documentales y de ocio; su producción es más limitada hasta la aparición del magnetoscopio doméstico en los años 70, que hace cambiar estos conceptos y la producción se generaliza.

Es en la década de los 90 cuando nace el multimedia, conjunto de textos, dibujos, animación, voz, vídeo y música que se puede usar de forma interactiva, fusionando la industria de los medios de comunicación como el teléfono, la televisión por cable y las industrias audiovisuales. La producción española de documentos multimedia ha supuesto en 1999 el 15% de la totalidad de documentos audiovisuales (2.500 aproximadamente), pero su crecimiento es exponencial, produciéndose un incremento del 85'5% entre 1998 y 1999.

Disco compacto, casete, DCC, videocasete, DVD, disquete, CD-ROM, Photo-CD, CD-I, DVD-ROM..., a la vista de estos soportes, ¿por qué vamos a hablar de fonoteca?, ¿no sería más adecuado hablar de mediateca?



Podríamos decir, siguiendo a Gérard Herzhaft<sup>1</sup>, que mediateca es el establecimiento abierto a todos los medios.

Por eso, de ahora en adelante hablaré sólo de mediateca; profundizar en cómo debería ser una mediateca ideal excedería de esta disertación, por tanto sólo voy a referirme a los puntos que me parecen fundamentales.

La creación de una mediateca en una comunidad ha de hacerse teniendo en cuenta las funciones que va a realizar y la comunidad a la que va a servir.

Orgánicamente, la mediateca ha de estar integrada en la biblioteca, aunque es aconsejable que tenga normas de acceso y carnet propios, especialmente para el préstamo, y, si es posible, una entrada independiente, con un espacio específico, delimitado, concebido de una forma lógica con mobiliario e instalaciones técnicas adecuadas, donde no debe faltar una biblioteca de referencia y la colección hemerográfica correspondiente.

La integración en la biblioteca reporta una serie de ventajas:

- La formación del personal tiene la misma base, aunque diferente especialización.
- El funcionamiento y proceso de los materiales es similar: adquisiciones, análisis documental, servicio a los usuarios, etc., y, por tanto, se pueden aprovechar recursos comunes.

Una mediateca regional con carácter patrimonial tiene unas funciones muy definidas: reunir, conservar y difundir, lo que significa que es el centro documental audiovisual para esa comunidad en el sentido más amplio; en nuestro caso serán los documentos creados por autores e intérpretes gallegos, documentos cuyo tema sea Galicia, estén en lengua gallega editadas en o fuera de España, o se hayan editado o fabricado en Galicia.

1. Herzhaft, Gérard. *Pour une médiathèque*. Paris : Promodis, 1982.

## REUNIR

### *¿Qué hay que reunir?*

La biblioteca regional, y en este caso la mediateca, es la depositaria del Depósito Legal de los documentos audiovisuales producidos en la región con la obligación de ser la “memoria audiovisual colectiva” para esa comunidad y deberá hacer un seguimiento exhaustivo de su cumplimiento; con esto nos estamos limitando a la producción presente, pero ¿qué pasa con lo anterior?

La mediateca debe trabajar para conseguir, en la medida de lo posible, reunir los documentos audiovisuales de épocas anteriores, haciendo campañas periódicas informativas para recuperar esos documentos llegando a acuerdos de edición, depósito o compra, o lo que sería mejor, donativo del autor, intérprete, productor, etc., o de sus herederos. Otro sistema es estar en contacto con anticuarios y libreros especializados o acudir a subastas y ventas públicas cuando se anuncien bienes de nuestro interés; también sería conveniente mantener contactos con centros similares en otras comunidades, con lo que podríamos obtener una información recíprocamente interesante.

La creación de un fondo propio, una “memoria audiovisual local”, es una de las tareas más importante para una mediateca de este carácter.

La mediateca debe programar la recogida de campo de forma sistemática de canciones, tradiciones orales, refranes, dialectos, etc. Habría que concienciar a las autoridades y a nuestros conciudadanos con la siguiente regla: “lo que nosotros no recojamos no lo recogerá nadie por nosotros”.

En estos momentos en que los audiovisuales han pasado a formar parte de nuestra vida cotidiana y todos los manejamos de alguna manera, muchos, desgraciadamente, sólo con fines lúdicos, razón por la que los audiovisuales están minusvalorados en nuestras bibliotecas, podemos empezar a crear nuestros fondos propios.

Pensemos en una romería, una exposición, un partido de fútbol que da el título a nuestro equipo... , son momentos que configuran la historia de un lugar y que, hasta hace poco tiempo, se limitaban a una reseña en la prensa local. Hoy es muy fácil tener un testimonio completo de ese acontecimiento con una grabación en vídeo, o, si se quiere, convirtiéndolo en un multimedia con infinitas posibilidades de uso.

Por esto, la mediateca regional debe estar abierta a la recepción, proceso y conservación de estos documentos, promoviendo, en primer lugar, su recogida y estando dispuestos a recibir la documentación de emisoras de radio y televisión locales o regionales, sociedades recreativas o de carácter cultural. De no hacerlo así, estamos perdiendo la oportunidad de legar nuestra "memoria audiovisual" a las generaciones venideras.

No hay que olvidar el carácter de entidad pública de una mediateca regional, por lo que las adquisiciones deben responder también a las demandas de los usuarios; además se debe desarrollar un fondo específico relacionado con la actividad social, económica, cultural e histórica de la colectividad que sirve. La colección mínima será de 8.000 títulos si se quiere que resulte coherente y representativa de todos los géneros.

#### DIFUNDIR

La difusión lleva implícito el proceso documental que han de seguir los fondos y su puesta a disposición de los usuarios.

Una vez recibidos los documentos por las diferentes vías hay que llevar a cabo una serie de tareas rutinarias pero importantes: control de la recepción de pedidos o del cumplimiento del Depósito Legal, comprobación del estado físico del documento en sí, sellado o identificación, colocación de los detectores de hurto, etc., antes de emprender el proceso técnico.

El análisis documental de los diferentes soportes ha de hacerse en función de la finalidad para la que se adquirió, y, cuan-

do se trate de documentos con fines de conservación o documentos de archivo, la descripción ha de ser exhaustiva. En ningún caso se aconseja que la descripción y la indización se hagan siguiendo sistemas propios. La descripción debe hacerse siguiendo las *Reglas de Catalogación*<sup>2</sup> promovidas por el Ministerio de Cultura, en las que en los diferentes capítulos se contempla la descripción de todos los soportes. Para documentos no publicados o de archivo pueden utilizarse las *IASA Cataloguing Rules*<sup>3</sup> que, aunque referidas principalmente a documentos sonoros, pueden utilizarse para la catalogación de vídeos y multimedia, en tanto que también son documentos sonoros.

En cuanto a la clasificación, aunque existen diferentes sistemas, sobre todo para los documentos musicales, los más extendidos en España son la indización por materias, válida para todo tipo de documentos y la CDU (Clasificación Decimal Universal), muy utilizada por bibliotecas de carácter general pero poco útil para documentos musicales, ya que, al adscribirse la mayor parte de los documentos al número 78, si se quiere hacer una clasificación muy detallada se necesita una notación muy larga. Sería aconsejable utilizar los *Encabezamientos de materia para música: pautas y modelos*<sup>4</sup> para documentos sonoros y la *Lista de encabezamientos de materia para las bibliotecas públicas*<sup>5</sup> para el resto.

Es imprescindible la automatización de los catálogos, aunque insistiendo en que no deben crearse sistemas “ad hoc”, sino

2. *Reglas de Catalogación*. Ed. nuevamente rev. Madrid : Ministerio de Educación y Cultura, Centro de Publicaciones : Boletín Oficial del Estado, 1999.

3. *The IASA Cataloguing rules : a manual for description of sound recordings and related audiovisual media* / compiled and edited by the Editorial Group; convened by Mary Miliano. Stockholm : Badem-Badem : International Association of Sound and Audiovisual Archives, 1999.

4. *Encabezamientos de materia para música : pautas y modelos*. Madrid : Asociación Española de Documentación Musical, 1999.

5. *Lista de encabezamientos de materia para las bibliotecas públicas*. 2ª ed. rev. Madrid : Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1987.

utilizar formatos ya existentes, como el formato *MARC* o sus versiones adaptadas<sup>6</sup>.

Una vez procesados los documentos se les dará signatura y se procederá a su tejuelado.

El segundo paso en la difusión es la puesta a disposición de los documentos, principalmente de dos maneras: servicio en sala y préstamo. Dadas las especiales características físicas de los audiovisuales, estos dos servicios conllevan algunas connotaciones particulares.

Para la consulta en sala no se recomienda el acceso directo, pues aunque estén provistos de sistemas antirrobo, es muy fácil dañarlos o hacerlos desaparecer. Se recomienda el acceso semidirecto, en el que las fundas, carátulas, cajas, etc., están a disposición de los usuarios para su libre elección, pero vacías. A través de una papeleta el usuario solicita el documento elegido al personal del centro; la entrega al usuario puede hacerse personalmente o de manera robotizada. Los fondos de carácter patrimonial tendrán acceso restringido e indirecto, es decir, a través de catálogos.

Los puestos de escucha y visionado necesitan personal técnico para el control de los aparatos y documentos utilizados. Los usuarios no pondrán en marcha los aparatos ni manipularán los documentos; esta función estará a cargo del personal del centro. Además la mediateca contará con una sala colectiva de audiciones y visionado.

En cuanto al préstamo, es muy importante delimitar cuáles son los documentos que se pueden prestar. Nunca se prestarán los documentos de archivo ni los documentos que formen parte de la mediateca patrimonial. Es mejor adherirse a normas para el préstamo que sean de alcance nacional o, al menos, regional, que dictar normas propias que puedan producir desequilibrios entre los distintos centros.

6. *Formato Ibermarc para registros bibliográficos*. 5ª ed. Madrid : Biblioteca Nacional, 1995.

La difusión más allá del edificio de la mediateca es fundamental. Hemos visto que por la calidad de nuestros fondos nos hemos convertido en un centro de información e investigación sobre la comunidad a la que servimos. Entre las diferentes formas de difusión podemos considerar:

- Catálogos en ficha o en línea.
- Publicación de catálogos impresos o en soporte electrónico de un determinado fondo, época, género, autor, intérprete, etc.
- Bibliografía periódica de los materiales ingresados por Depósito Legal, cuya publicidad es importante para editores y distribuidores.
- Promoción de la cultura regional: ciclos de conferencias, audiciones, conmemoración de centenarios, exposición de fondos de un determinado autor o intérprete, etc.
- Listas o exposición de nuevas adquisiciones.
- Elaboración del catálogo colectivo de los fondos audiovisuales de la región.
- Realización de ediciones comentadas de nuestros fondos históricos.

#### CONSERVAR

Es fundamental que la mediateca establezca una política de conservación a largo plazo para:

Materiales que por adquisición, donativo o Depósito Legal pertenecen al patrimonio regional.

Documentos de creación propia o que han llegado a la mediateca procedentes de otras instituciones regionales.

Las medidas básicas de preservación (temperatura y humedad adecuadas, mantener los documentos alejados de las fuentes de calor, cuidado en la manipulación y almacenamiento...) son imprescindibles para estos soportes, de los que, por su juventud, aún no conocemos su duración. Hay algunos tipos de documen-

tos que además requieren cuidados especiales, como los soportes magnéticos que exigen un rebobinado periódico para evitar el “efecto eco”.

Se debe digitalizar la información contenida en soportes históricos: cilindros, discos de laca o de pizarra; esta política puede llevarnos a la doble función de preservación y difusión de los fondos, promoviendo ediciones históricas.

Se debe realizar copias de seguridad cuando el uso sea muy frecuente o se dude de la duración del soporte.

La restauración de estos materiales, muy extendida en otros países como Australia, hoy es aún una asignatura pendiente en nuestro país. Como anteriormente he expuesto, hay que huir de los “remedios caseros”, utilizando herramientas y materiales adecuados y dejarlo en manos de expertos profesionales.

Me gustaría que estas líneas sirvieran como orientación básica para el establecimiento de una institución de carácter regional que recoja todo tipo de material audiovisual. Han quedado muchos puntos sin desarrollar: criterios de selección para la adquisición de material audiovisual y de la biblioteca de referencia, adquisición y mantenimiento de aparatos, efectivos humanos y su distribución, etc.

III ENCONTRO  
O SON DA MEMORIA  
*De quen é a palabra.*  
*Arquivos sonoros e propiedade intelectual*

Santiago de Compostela, 21 de novembro de 2003

Coordinación: Rodrigo Romani Blanco



## INTRODUCCIÓN

As posibilidades de difusión ofrecidas pola evolución e a popularización das tecnoloxías de transmisión de datos están a provocar novas interrogantes no seo da sociedade moderna. Os conceptos de autoría, propiedade intelectual, dereito de copia, etc. saen ao vocabulario da rúa e convértense en obxecto de discusión. As sociedades de xestión dos rendementos económicos derivados da explotación das obras artísticas, as directrices e normativas sobre o uso dos documentos sonoros en arquivos públicos e privados, a utilización da música patrimonial en beneficio particular son tan só algunhas realidades que exemplifican a polémica social aparecida paralelamente ao desenvolvemento de Internet e aos soportes informáticos de gran capacidade. Neste *III Encontro O Son da Memoria* tentaremos clarificar as tendencias de opinión así como a realidade actual da xestión dos recursos xerados en virtude do concepto moderno de propiedade intelectual tal e como se entende en Europa. Durante as sesións escoitaremos voces que contemplan o panorama dende unha posición activa e en constante actualización. Poderemos pulsar as razóns e as dúbidas de técnicos expertos na materia procedentes tanto das sociedades de xestión como dos arquivos máis prestixiosos de España, nun contacto directo que nos proporcionará a ocasión de debater sobre un dos retos emblemáticos suscitados pola nova realidade da comunicación.

# INTRODUCCIÓN GENERAL A LOS DERECHOS DE AUTOR

*Marta Beca*  
Letrada da SGAE

## 1 SUJETO Y OBJETO DE LOS DERECHOS DE AUTOR

### 1.1 *Sujeto*

#### 1.1.1 Concepto de autor.– Autor persona física y autor persona jurídica

La Ley de Propiedad Intelectual viene a definir, con ciertas imperfecciones, al autor en el Artículo 5, señalando en su párrafo primero:

“se considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica”.

De lo anterior parece deducirse que se considera autor, como titular originario del derecho de Propiedad Intelectual a:

- La persona natural, esto es, por tanto no jurídica.
- La persona natural que lleva a cabo un acto de creación. No se define, sin embargo, qué se entiende por creación.
- La persona natural que lleva a cabo un acto de creación de una obra literaria, artística o científica.

Lo anterior hace que, por tanto, haya de completarse tal definición, habida cuenta la no concreción de qué se entiende por creación, debiendo acudir al Artículo 10 de la propia Ley de Propiedad Intelectual, que señala qué son objeto de este tipo de propiedad especial y define a las “creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro”.

Posteriormente, y a propósito del análisis de lo que se entiende por obra, entraremos más en detalle en esta cuestión.

Junto a lo anterior, sin embargo, la Ley de Propiedad Intelectual contiene un precepto de difícil entendimiento. En efecto, el párrafo segundo del mismo Artículo 5 señala que:

“no obstante, de la protección que esta Ley concede al autor se podrán beneficiar personas jurídicas en los casos expresamente previstos en ella”.

Ciertamente resulta difícil comprender el por qué se ha introducido en el Artículo 5, relativo al autor, el concepto de persona jurídica. Habremos de entender que hace referencia no a la persona jurídica como tal autor (diferencia de lo que sucedía con la antigua ley del libro), sino exclusivamente a aquellos supuestos en los cuales una persona jurídica puede beneficiarse de los derechos de Propiedad Intelectual. A propósito de las obras resultado del trabajo de varios autores, tendremos ocasión de extendernos más sobre esta cuestión.

#### 1.1.2 Presunción de autoría

La Ley de Propiedad Intelectual contiene esta presunción de autoría en el Artículo 6 de la misma, y responde a la necesidad de facilitar una prueba no siempre fácil, como es acreditar la autoría sobre una obra. En efecto, y a imagen y semejanza de otros derechos de Propiedad Intelectual, como son, por ejemplo, los de los artistas, cuya actuación queda “materializada” en la ejecución de su prestación, no siempre así ocurre en el ámbito del autor.

Como vemos, el precepto exige que aparezca el nombre, firma o signo que identifique al autor en la obra. Ello podrá resultar relativamente sencillo en determinados casos (ejemplos: esculturas, obras literarias, etc.), pero no tanto cuando se trata de una obra que no está incorporada a un soporte físico determinado. En este caso el “anuncio”, entendiéndolo como tal la forma de su comunicación al público, puede ser importante para la identificación del autor.

Caso especial dentro de lo que es la presunción de autoría es el de las obras anónimas o seudónimas.

En este caso, el Artículo 6.2 de la Ley de Propiedad Intelectual atribuye el *ejercicio* de los derechos de Propiedad Intelectual a aquella persona, ya sea natural o jurídica, que saque a la luz la obra con el consentimiento del autor, y siempre y cuando hasta que *este revele su identidad*.

## 1.2 Objeto: Obras protegidas

### 1.2.1 Concepto de obra

En este concreto punto vamos a identificar, aun cuando ello no sea exactamente correcto, el concepto de obra con el de “obra protegida”. Así, el Artículo 10 de la Ley de Propiedad Intelectual considera objeto de propiedad intelectual, por tanto de protección, a “toda creación original literaria, artística o científica expresada por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro”.

Por tanto, del citado precepto se desprenden ya “ab initio” las siguientes notas para la consideración de obra protegida:

- Que se trate de una creación humana, es decir, es necesario el desarrollo de una actividad humana dirigida a una creación. Aun cuando no sea fácil pensar en ello, no se considera obra protegida la creación efectuada por un animal o por la naturaleza, etc.
- Es necesario que se trate de una creación *original*, entendida como creación novedosa o singular.
- Es igualmente necesario que la originalidad tenga una, al menos, relevancia mínima, lo cual, obviamente, dependerá del nivel de la obra.
- Es necesario que estemos en presencia de una creación literaria, artística o científica, en definitiva, todo lo que supone una creación del espíritu. Como ha puesto de relieve alguna doctrina, difícilmente podría considerarse dentro del campo de alguna de dichas obras aquello cuyo medio de expresión no sea la vista o el oído sino,

por ejemplo, el tacto, el paladar o el olor (una receta culinaria o un perfume, etc.).

- Es necesario que la creación original quede expresada por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, ya conocido o que se invente en el futuro. Evidentemente, es necesario que en la obra se lleve a cabo una comunicación de ideas, etc., respecto de otra u otras personas, y por tanto es necesario que se exteriorice en una u otra forma, siempre y cuando sea perceptible. Evidentemente, y con ello queda patente un claro principio en el ámbito de la Propiedad Intelectual, la idea no es protegida.

### 1.2.2 Clases de obras

La Ley de Propiedad Intelectual establece en el Artículo 10, pero con carácter meramente ejemplificativo, y no exhaustivo, una serie de creaciones originales que son objeto de propiedad intelectual en su concepto de obra. Pasamos a detallarlas:

- Libros, folletos, impresos, epistolarios, escritos, discursos y alocuciones, conferencias, informes forenses, explicaciones de cátedra y cualesquiera otras obras de la misma naturaleza.
- Composiciones musicales, con o sin letra.
- Las obras dramáticas y dramático-musicales, coreografías, pantomimas y, en general, las obras teatrales.
- Las obras cinematográficas y cualesquiera otras obras audiovisuales.
- Esculturas y obras de pintura, dibujo o grabado, etc.
- Proyectos, planos, maquetas y diseños de obras arquitectónicas o de ingeniería.
- Los gráficos, mapas y diseños relativos a la topografía, la geografía y, en general, la ciencia.
- Las obras fotográficas y las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía.
- Los programas de ordenador.

OBRAS DERIVADAS.— El legislador español se ha preocupado también de regular, junto con lo que constituye la genuina creación original, otro concepto como son aquellas obras derivadas; en definitiva, una obra dependiente de la originaria en el sentido de que mantiene sus características o puntos esenciales.

Pues bien, en este caso el legislador establece como puntos esenciales de estas obras derivadas:

- En primer término, y como clave, el reconocimiento del autor sobre la obra original.
- El reconocimiento de derechos de Propiedad Intelectual sobre las traducciones y adaptaciones, revisiones, actualizaciones y anotaciones, compendios o resúmenes y extractos, arreglos musicales y, como cajón de sastre auténtico, “cualesquiera transformaciones de una obra literaria, artística o científica”.

En este sentido ha de ponerse en relación el Artículo 11, que se acaba de mencionar, con lo prevenido en el Artículo 21 de la propia Ley, esto es, la necesidad de autorización del autor de la obra original.

COLECCIONES.— Junto con las obras derivadas, son objeto igualmente de propiedad intelectual las colecciones de obras ajenas, respetando igualmente los derechos de los autores de las obras originales.

### 1.2.3 Obras creadas por más de un autor

Aun cuando la denominación no sea de todo punto correcta, dentro de este epígrafe vamos a diferenciar los siguientes supuestos:

- OBRA EN COLABORACIÓN.— El legislador español, en el Artículo 7, regula la llamada obra en colaboración estableciendo que se trata de una obra independiente y que es resultado unitario de la colaboración de varios autores. En este punto concreto, la Ley reconoce que los dere-

chos sobre dicha obra en colaboración corresponden a todos los autores, siendo necesario el consentimiento de todos ellos para divulgar y modificar tal obra.

La ley española deja al arbitrio de los autores que determinen el grado de participación de cada uno en los derechos de Propiedad Intelectual. En otros términos, deja en manos de ellos determinar que proporción corresponde a cada uno. Caso de no establecerse, la ley se remite a lo establecido en el Código Civil respecto de la comunidad de bienes. Como sabemos, en estos casos se establece un régimen de mayorías para la adopción de determinadas decisiones en el ámbito comunitario.

- Junto a lo anterior, el legislador español regula la llamada “OBRA COLECTIVA”, considerando como tal aquella obra creada por la iniciativa y bajo la coordinación de otra persona, ya sea natural o jurídica, que lleva a cabo la edición y divulgación bajo su nombre de dicha obra colectiva, la cual, en definitiva, está constituida por la reunión de aportaciones de diferentes autores pero cuya contribución se funde en una única y autónoma creación, prohibiendo la atribución separada a cualquiera de los autores de un derecho sobre el conjunto de la obra.

Como característica importante, el Artículo 8 otorga los derechos sobre la obra colectiva a la persona que la edita y divulga bajo su nombre, siempre y cuando las partes no hubieran pactado otra cosa.

- OBRA COMPUESTA E INDEPENDIENTE.— Finalmente, el legislador español contempla la llamada obra compuesta como aquella obra nueva que incorpora una obra preexistente pero sin la colaboración del autor de esta última. Deja claro el reconocimiento de los derechos del autor de la obra preexistente y la necesaria autorización del mismo.

## 2 LOS DERECHOS DE AUTOR

### 2.1 *Concepto*

Indudablemente, como facultades integrantes de la Propiedad Intelectual se encuentran los derechos que se le atribuyen al autor y que, siguiendo el contenido del Código Civil mencionado en este mismo capítulo, suponen la facultad de disposición del autor sobre lo que va a ser objeto de explotación, esto es, su obra.

En definitiva, no es sino el mismo esquema establecido en el derecho de propiedad, tal y como aparece regulado en el Código Civil español. Dentro de ese derecho de propiedad se encuentra una serie de haz o elenco de facultades integrantes del mismo: disposición, renuncia, etc.

Obviamente, sin embargo, una característica predomina en el ámbito del derecho de autor, como propiedad especial que es, respecto al derecho de propiedad común o genérico: la limitación en el tiempo a la explotación de los derechos de autor.

### 2.2 *Clases de derechos*

Aparece este punto regulado en el Artículo 2 de la Ley de Propiedad Intelectual, a cuyo tenor la Propiedad Intelectual está integrada por dos tipos de derechos:

- Derechos de carácter personal.
- Derechos de carácter patrimonial.

Tal y como establece la Ley, dichos derechos de carácter personal y patrimonial van a atribuir al autor tanto la plena disposición sobre su obra como el derecho exclusivo a la explotación de la misma, y sin otras limitaciones que las establecidas por la Ley.

En definitiva, y desde un punto de vista simple, podemos decir que el derecho de autor se encuentra integrado:

- En primer término por unos derechos de carácter personal, que básicamente podemos entender compendi-



dos en el Artículo 14 de la propia Ley de Propiedad Intelectual, y que se denomina como “derecho moral”. Tiene la característica de derechos inalienables e irrenunciables, y al mismo nos referiremos posteriormente al analizar el derecho moral del autor.

- Junto a lo anterior, existen unos derechos de contenido patrimonial, esto es, atribuyen al autor el derecho exclusivo a autorizar la explotación de su obra, en los términos que él mismo indique y que constituyen los contenidos en los Artículos 18 y siguientes, a los cuales igualmente nos referiremos a continuación.
- Finalmente, junto con los anteriores, podemos decir que existe una especie de “tertium genus”, constituido por los llamados derechos de simple remuneración. Esto es, respecto de tales derechos, el autor no ostenta la exclusividad respecto a su disposición o, lo que es lo mismo, el legislador, por variadas razones que analizaremos, constituye una licencia legal a favor del particular o persona jurídica que lleve a cabo la explotación de los mismos, pero compensa al autor como consecuencia de la no disposición, en otros términos, de la pérdida de exclusividad sobre los mismos, atribuyéndole una remuneración derivada de dicha explotación sin autorización. Ejemplo paradigmático, como veremos, es la remuneración compensatoria por copia privada regulada en el Artículo 25 de la Ley de Propiedad Intelectual.
- Finalmente, el Artículo 2 de la Ley de Propiedad Intelectual establece como única limitación al ejercicio de los derechos de autor las que se establezcan en la propia ley. En efecto, es posible que el propio legislador haya previsto en alguna norma una limitación al ejercicio de tal derecho de autor. A ello, sin embargo, habrían de añadirse aquellas limitaciones contenidas no sólo en las normas de Propiedad Intelectual sino en otras que forman

parte de nuestro Ordenamiento Jurídico. Y así, por lo que respecta al Código Civil, una limitación al ejercicio del derecho sería el ejercicio antisocial del mismo o el abuso de derecho contenido en el título preliminar del Código Civil y, asimismo, tomando como referencia el Artículo 1255 de dicho texto, en ningún caso el ejercicio del derecho podría ir en contra de la moral o buenas costumbres, que, junto con la ley, son las tres limitaciones establecidas en dicho precepto del Código Civil, aplicable a materia de propiedad intelectual, respecto del ejercicio de los derechos de autor.

### 2.2.1 Derecho Moral de Autor

Junto al ámbito económico de los derechos de autor, existe otro aspecto, no estrictamente económico o patrimonial, que integra el llamado derecho moral del autor.

En efecto, y junto a unas características económicas derivadas de la creación de una obra existe otra serie de características, más ligadas con la personalidad, que constituyen el llamado derecho moral del autor.

Tradicionalmente venía considerado el derecho moral como un derecho de personalidad, en el sentido de que el derecho moral del autor está unido al honor y a la reputación de la persona, características integrantes de la personalidad. De alguna manera se decía que la obra reflejaba, simplemente, la personalidad del autor, en cuanto su espíritu se ve reflejado en ella.

Sin embargo, y actualmente, se niega al derecho de autor el tratarse de un derecho de la personalidad. Se dice que una cosa es la protección de la personalidad, en cuanto protección de la persona como tal, y otra la protección del derecho de autor, en cuanto que se protege la obra como tal y no a su persona.

Independientemente de todo lo anterior, lo cierto es que, junto al ámbito económico-patrimonial que hemos analizado, la Ley

de Propiedad Intelectual regula una serie de características que confluyen en el llamado derecho moral del autor y que, a diferencia del copyright americano, dan las bases características de la protección del derecho de autor en el sistema europeo.

Tal protección, a nivel legislativo, se plasma en el Artículo 14 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, donde se establecen una serie de derechos, *de carácter irrenunciable e inalienable*, que corresponden al autor y que, podemos decir, constituyen el contenido del derecho moral.

Y así podemos diferenciar:

- DERECHO DE DIVULGACIÓN.- En efecto, el Artículo 14.1 otorga al autor el derecho a decidir si su obra ha de ser divulgada y en qué forma pretende que la misma lo sea. Como característica especial, dentro de este derecho a la divulgación, la Ley otorga al autor la facultad de determinar si tal divulgación ha de hacerse con su nombre, bajo seudónimo o signo, o anónimamente.
- DERECHO A LA PATERNIDAD.- Igualmente la Ley de Propiedad Intelectual otorga al autor el derecho a exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra, esto es, a reivindicar la paternidad de la misma y, por ende, luchar contra todos aquellos que puedan poner en duda dicha autoría.
- DERECHO DE MODIFICACIÓN.- Igualmente la Ley de Propiedad Intelectual otorga al autor el derecho a exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación. Dentro de lo que es este derecho de modificación, el propio Artículo 14 de la Ley otorga al autor el derecho a modificar la obra pero, eso sí, respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes de interés cultural.

- DERECHO DE RETIRADA.– Quizá como característica más “original” del derecho moral del autor, la Ley de Propiedad Intelectual otorga al mismo la posibilidad de retirar la obra del comercio, basándolo en convicciones intelectuales o morales. Eso sí, se exige la previa indemnización de los daños y perjuicios a aquellos titulares de derechos de explotación que pudieran resultar afectados por la retirada de la obra del comercio.
- DERECHO DE ACCESO AL EJEMPLAR ÚNICO O RARO.– En este punto queda patente la distinción entre el llamado “cuerpo místico” y el “cuerpo mecánico”.

### 2.2.2 Derechos Exclusivos de Explotación

CONCEPTO.– Podemos decir, como concepto de derecho de explotación, que la Ley de Propiedad Intelectual, cuando atribuye al autor el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación de su obra, le está otorgando el derecho tanto al control de la obra como a la obtención de los rendimientos económicos derivados de dicha creación (artículo 17 de la Ley de Propiedad Intelectual).

Caracterizan los derechos de explotación no sólo tal aspecto positivo sino también una vertiente negativa: la posibilidad de que el autor se oponga al ejercicio y, en definitiva, a la explotación de su obra por otras personas sin su autorización.

E igualmente es nota característica la exclusividad que se atribuye al ejercicio de tales derechos; esto es, corresponde al autor, y sólo a él, la plena disposición sobre las facultades inherentes a su propiedad especial.

CLASES.– Siguiendo el esquema establecido en la Ley de Propiedad Intelectual, podemos distinguir como derechos de contenido patrimonial del autor los siguientes: reproducción, distribución, comunicación pública y transformación.

- DERECHO DE REPRODUCCIÓN.– Este derecho aparece recogido en el Artículo 18 de la Ley de Propiedad Intelectual, que establece textualmente:

“se entiende por reproducción la fijación de la obra en un medio que permita su comunicación y la obtención de copias de toda o parte de ella”.

En primer término, pues, dos son los conceptos que aparecen dentro de la noción de derecho de reproducción: “la fijación” de la obra en un medio que “permita su comunicación” y, por otra parte, “la obtención de copias”.

Podemos decir, por tanto, que los requisitos necesarios para la existencia de reproducción en los términos del artículo citado de la Ley de Propiedad Intelectual serían:

- Tal y como hemos anteriormente indicado, por mor del carácter exclusivo del autor sobre su obra, es imprescindible el consentimiento del autor para la reproducción de su obra. Obviamente toda reproducción que se efectúe sin dicho consentimiento habrá de reputarse ilícita, a excepción de determinados supuestos, como son los que analizaremos a propósito de la llamada remuneración compensatoria por copia privada.
- Fijación de la obra en un soporte. Parece evidente que tal fijación, en los términos que exige el Artículo 18 de la LPI, ha de ser en un soporte material o tangible dado que el mismo tiene una finalidad: la comunicación de la obra a otros y, asimismo, la obtención de copias de la misma.
- Que dicha fijación haga posible la comunicación de la obra a otros. En definitiva, observamos el destino de comunicación pública de la obra fijada en un soporte. Y ello permitiría distinguir dos supuestos de reproducción: reproducción para uso público, a la que podemos definir como la normal y la que mayormente se realiza, teniendo como destino la comercialización y distribución con un fin económico; y, junto a ella, la reproducción para uso privado, regulada en el Artículo 25 de la Ley de Propiedad Intelectual, supuesto de licencia legal que dará

lugar a la remuneración compensatoria por copia privada como derecho de simple remuneración, y que analizaremos más adelante.

- Obtención de copias de toda o parte de la obra. Efectivamente, podemos decir que estamos en presencia de la segunda modalidad de reproducción, es decir, aquella que consiste en la obtención de ejemplares, ya se trate de dos o de más, de la obra previamente fijada en el soporte. Ciertamente podemos decir que esta es la finalidad más frecuente de la reproducción o, para más decir, de la fijación en que consiste la misma.
- DERECHO DE DISTRIBUCIÓN.— Aparece regulado este derecho en el Artículo 19 de la Ley de Propiedad Intelectual que se define como:  
“la puesta a disposición del público del original o copias de la obra, mediante su venta, alquiler y préstamo o de cualquier otra forma”.  
Evidentemente, la idea clave que caracteriza al derecho de distribución es que a través del mismo se lleva a cabo la introducción en el comercio de la obra del autor, con fin a su explotación. Y ello a través de distintos actos característicos de dicha explotación como son la venta, alquiler, préstamo y, como “cláusula abierta”, de cualquier otra forma. Obviamente, ha de entenderse que esa expresión “de cualquier otra forma” habrá de entenderse “de cualquier otra forma lícita”.
- Consentimiento del autor. Realmente podemos dar por reproducido en este punto lo que se acaba de expresar respecto del derecho de reproducción del autor, dado que es perfectamente trasladable a este tipo de derechos.
- La puesta a disposición del público (del original o de la copia de la obra). Evidentemente, y tal como indica su denominación, la “puesta a disposición” supone que la obra pueda ser colocada al alcance de otro u otros; en

definitiva, que puede circular entre los mismos. Y, junto con lo anterior, es necesaria una publicidad en cuanto disposición al público de la obra. Ello, obviamente, está haciendo referencia a la necesidad de que a la distribución la caracterice su destino de ir dirigida a una pluralidad de personas; esto es, a un ámbito público y no privado, con independencia de que se obtenga un resultado económico en la esfera privada. No es a dicha esfera a la que va dirigida este derecho.

- Las formas de distribución. El Artículo 19 de la Ley de Propiedad Intelectual hace referencia a una serie de formas típicas a través de las cuales se ejercita el derecho de distribución de la obra. Y así:
  - Se habla de VENTA, cuyo concepto es totalmente equiparable al del Código Civil o al del Código de Comercio. Indudablemente el autor sería el “vendedor” y el público el “comprador”. En definitiva se trata, pura y simplemente, de la aplicación del principio civil regulador de la compraventa de “cosa por precio”.
  - Se habla también de ALQUILER y, en este caso concreto, la propia Ley de Propiedad Intelectual ha definido que se entiende por alquiler y lo hace como “la puesta a disposición” de los originales y copias de una obra para su uso por tiempo limitado y con un beneficio económico o comercial directo o indirecto. En definitiva, no estamos en presencia sino de un contrato oneroso al igual que la compraventa, que va a permitir distinguirlo del préstamo. Posteriormente habremos de hacer referencia a la remuneración que, en determinados supuestos de alquiler, otorga la Ley a favor de los autores que hayan cedido tal derecho al productor de fonograma o de grabación audiovisual.
  - Por otra parte, también habla la ley del concepto PRÉSTAMO, si bien hemos de señalar que el término

“préstamo” que se emplea en la Ley de Propiedad Intelectual no es el equivalente al contenido en nuestros Códigos Civil y de Comercio. Y así, efectivamente, el propio Artículo 19 define al préstamo, en materia de derecho de distribución, como “puesta a disposición de los originales y copias de una obra para su uso por tiempo limitado sin beneficio económico o comercial directo ni indirecto, siempre que dicho préstamo se lleve a cabo a través de establecimientos accesibles al público”. Y, es más, matiza dentro del propio precepto que se entiende la no existencia de beneficio económico en los términos antes citados “cuando el préstamo efectuado por un establecimiento accesible al público dé lugar al pago de una cantidad que no exceda de lo necesario para cubrir sus gastos de funcionamiento”.

- Pero, junto con todo lo anterior, el propio Artículo 19 establece una “formula libre”, dentro del derecho de distribución, al definir como tal la puesta a disposición del público también “A TRAVÉS DE CUALQUIER OTRA FORMA”. En este sentido, autores consideran que dentro de este auténtico “cajón de sastre” tendrían cabida el depósito, el leasing e, incluso, la propia donación, si entendemos la no necesidad de obtención de lucro o ganancia patrimonial sino también los efectuados a título gratuito.
- DERECHO DE COMUNICACIÓN PÚBLICA.— Aparece regulado este derecho en el Artículo 20 de la Ley de Propiedad Intelectual, que lo define como:  
“todo acto por el cual una pluralidad de personas pueda tener acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares a cada una de ellas”.  
Añade el citado precepto o, para ser más exactos, excluye del concepto de comunicación pública aquella que se



celebra dentro de un ámbito estrictamente doméstico no integrado o conectado a una red de difusión de cualquier tipo. En este punto, podemos distinguir entre un ámbito positivo y un ámbito negativo de la comunicación pública, a la hora de determinar sus requisitos.

En el **ÁMBITO POSITIVO**, podemos señalar como requisitos integrantes de la comunicación pública:

- Un acto autorizado por el autor. En definitiva, es necesaria, al igual que en los derechos que hemos analizado, la autorización del titular del derecho de comunicación pública.
- Acceso a la obra de una pluralidad de personas. Es obvio que, como se desprende de su propia denominación, la comunicación pública se distingue por tratarse de un acto dirigido a una pluralidad de personas, en el sentido de hacerles llegar la obra (un aparato de televisión).
- Pluralidad de personas y publicidad. Como se ha indicado anteriormente, el acceso a la obra ha de tenerlo una “pluralidad de personas”. Por tanto no basta con que sea una persona sino que han de ser varias. Y, además, es absolutamente imprescindible que exista publicidad, en cuanto que la comunicación ha de ser pública.
- Que no exista previa distribución de ejemplares a esa pluralidad de personas. Obviamente aquí tenemos una nota diferenciadora de la reproducción respecto de la comunicación pública.

**ÁMBITO NEGATIVO.** En este concreto ámbito podemos distinguir como requisitos:

- Que no se trate de un ámbito estrictamente doméstico. Evidentemente una comunicación pública de obras a través de un televisor en un domicilio familiar no estará sujeta al derecho de comunicación pública.

- No integración o conexión en una red de difusión. Es decir, se precisa que el ámbito estrictamente doméstico no se encuentra integrado o conectado a una red de difusión.

DIVERSOS ACTOS DE COMUNICACIÓN PÚBLICA.— La Ley de Propiedad Intelectual, con carácter no exhaustivo, señala una serie de supuestos de actos de comunicación pública, que podemos señalar:

- Representaciones (escénicas, recitaciones, disertaciones).
  - Proyección o exhibición pública de obras cinematográficas y audiovisuales.
  - Emisión de obras por radiodifusión.
  - Radiodifusión y comunicación al público vía satélite.
  - Transmisión de obras por hilo, cable, fibra óptica, etc.
  - Retransmisión de la obra radiodifundida.
  - La emisión o transmisión, en lugar accesible al público, de la obra radiodifundida.
  - La exposición pública de obras de arte.
  - Etc., etc., etc.
- DERECHO DE TRANSFORMACIÓN.— La transformación se regula en el Artículo 21 de la Ley de Propiedad Intelectual y, según nuestro legislador, comprende: traducción, adaptación y cualquier otra modificación en su forma de la que se derive una obra diferente.

Podemos decir que en el caso de la transformación:

- Se parte de la existencia de una obra, la cual tiene un determinado autor, el cual, a su vez, está en posesión de los derechos de explotación correspondientes a la misma.
- Se crea, a partir de la obra existente, una obra nueva, que precisa, ya de por sí, la autorización del autor de dicha obra preexistente.

- Es esencial la noción de que, una vez transformada, estamos en presencia de una obra nueva, con un autor nuevo y respecto de la cual el mismo goza de los derechos de explotación correspondientes a dicha obra nueva.
- El legislador, por otra parte, como demostración del carácter de obra nueva resultante de la transformación, atribuye unos derechos de Propiedad Intelectual al autor de la obra nueva resultante de la transformación. Pero, junto con ello, deja patente los derechos del autor de la obra preexistente.

### 2.2.3 Derechos de simple remuneración

CONCEPTO.— Junto a lo que hemos denominado derechos de explotación, esto es, aquellos que otorgan al autor un carácter exclusivo en orden a su disposición, el legislador español contempla los llamados derechos de simple remuneración.

Podemos decir que tales derechos arrancan de una realidad absolutamente inamovible: en numerosas ocasiones, es de todo punto de vista imposible que el autor pueda ejercer, respecto a ciertas explotaciones de su obra, una facultad exclusiva en orden a autorizar o prohibir dicha explotación. El legislador, consciente de ello, atiende a dicha realidad y acude a “compensar” esa “explotación no autorizada” por el autor, legalizando, en cierta forma, dicha forma de explotación.

CLASES.— Dentro de la Ley de Propiedad Intelectual podemos citar, como más relevantes, los siguientes casos asimilables a derechos de simple remuneración:

- DROIT DE SUITE.— Lo contempla el Artículo 24 con la denominación de “derecho de participación” y se otorga a los autores de obras de artes plásticas.

En concreto, este tipo de autores tiene derecho a percibir del vendedor una participación en el precio de toda

reventa que de las obras plásticas se realice en pública subasta, en establecimiento mercantil o con la intervención de un comerciante o agente mercantil. En concreto, el legislador atribuye una participación del 3% del precio de reventa, siempre y cuando dicho precio sea igual o superior a 1.083,04 por obra vendida o por conjunto de obras que puedan tener carácter unitario. Como características singulares de este derecho podemos señalar a su vez:

- Se trata de un derecho de carácter irrenunciable y que se transmite únicamente por sucesión “mortis causa”. En otros términos, no es posible llevar a cabo una transmisión del mismo a través de un negocio jurídico inter-vivos, como pueda ser una compraventa, etc.
  - Su plazo de duración es de 70 años a contar desde el día 1 de enero del año siguiente a aquel en el que se produjo la muerte o declaración de fallecimiento del autor.
  - La acción para hacer efectivo el derecho ante quienes están obligados al abono de este porcentaje prescribe a los 3 años de la notificación de la reventa.
- LA REMUNERACIÓN COMPENSATORIA POR COPIA PRIVADA.– Este derecho tiene su origen en el Artículo 31.2 de la propia Ley de Propiedad Intelectual, que regula, dentro de los límites al derecho de autor, la posibilidad de llevar a cabo la explotación de la obra del autor, en concreto la reproducción de la misma sin autorización, en el supuesto de uso privado del copista, dejando a salvo lo dispuesto en el Artículo 25, y siempre que la copia no sea objeto de utilización colectiva ni lucrativa.

En definitiva, y como consecuencia de los avances tecnológicos, es evidente que de numerosas obras del intelecto humano se llevaba a cabo reproducción de las mismas, sin posibilidad alguna de control por parte de

su legítimo titular, el autor. Piénsese en un libro que se fotocopia a través de una máquina fotocopidora o en un film cinematográfico que se graba directamente desde el aparato de televisión a una cinta de vídeo virgen, o lo mismo respecto de una cinta de audio virgen.

Consciente el legislador de la imposibilidad de que, en tales casos, el autor (respecto de su obra), el artista (respecto de la fijación de su actuación), el productor (respecto del fonograma o videograma del cual es titular), etc., pudiera autorizar o prohibir la concreta reproducción, opta por establecer una especie de licencia legal, esto es, permite la reproducción sin autorización en el Artículo 31 del texto legal, compensando al titular del derecho de propiedad intelectual, entre ellos el autor, de tal reproducción efectuada sin su autorización.

A ello responde la remuneración compensatoria por copia privada regulada en el Artículo 25 de la Ley de Propiedad Intelectual.

**SUJETOS ACREEDORES:** Lo son, según el Artículo 25, los autores, editores, productores de fonogramas y videogramas, y artistas intérpretes o ejecutantes.

**SUJETOS DEUDORES:** Esto es, los obligados al pago de esta remuneración: los fabricantes e importadores de equipos, aparatos y materiales susceptibles de reproducción para uso privado, estableciéndose como responsabilidad solidaria (más bien subsidiaria) la de los distribuidores, mayoristas y minoristas de tales equipos, en determinados supuestos.

**OBJETO:** Lo constituye la reproducción realizada para uso privado mediante equipos, aparatos y materiales susceptibles de dicho tipo de reproducción.

El derecho es de carácter irrenunciable pero únicamente para el sector más débil de los acreedores, esto es, para los autores y para los artistas, intérpretes o ejecutantes.

**TARIFA LEGAL:** Ciertamente una característica importante de este tipo de derecho es que en la propia ley se establece la tarifa legal aplicable a cada equipo, aparato o material susceptible de reproducir para uso privado, estableciéndose cantidades diferentes según se trate de una máquina fotocopidora (en función de su capacidad de copia), de equipos o aparatos de reproducción de fonogramas, de videogramas, de materiales de reproducción sonora (clásica cinta de audio virgen) o de reproducción visual o audiovisual (clásica cinta de vídeo).

**CARACTERÍSTICA ESENCIAL:** Es que se establece un sistema de autoliquidación y pago a cargo de los acreedores, semejante al existente en otras ramas del derecho, como pueda ser la tributaria a propósito de los pagos a cuenta y de las declaraciones trimestrales de impuestos.

Finalmente, se otorgan importantes facultades de control a las Entidades de Gestión de Derechos de Propiedad Intelectual, en orden a comprobar la veracidad y exactitud de las autoliquidaciones que efectúan los importadores y/o fabricantes de los equipos sujetos a reproducción.

Terminaremos este brevísimo comentario del Artículo 25 señalando que estamos en presencia de un derecho de gestión colectiva obligatoria, esto es, ningún autor, artista, productor, etc. puede ejercer este derecho por sí mismo, sino que la Ley le impone (en aras a la consecución de una eficacia) que el mismo se haga efectivo a través de las Entidades de Gestión de Derechos de Propiedad Intelectual, que resultan así legitimadas “ex lege” para el ejercicio de este tan singular derecho.

- **REMUNERACIÓN EQUITATIVA EN DETERMINADOS SUPUESTOS DE ALQUILER.**— En efecto, y a propósito de otro título de la Ley, relativo a las obras cinematográficas y demás obras audiovisuales, el legislador prevé el supuesto de que un autor, con ocasión del contrato que celebra con el pro-

ductor de fonograma o con el productor de grabación audiovisual, le haya transferido o cedido su derecho de alquiler respecto de la obra.

Indudablemente el legislador, como no podía ser menos, consagra la validez y licitud de dicha cesión o transferencia, pero otorga a favor del autor un derecho, con la característica de irrenunciable, a obtener una remuneración equitativa por el alquiler de tales obras contenidas en el fonograma o en la grabación audiovisual.

En este punto, el propio legislador define no sólo el lado activo de ese derecho de remuneración equitativa (el autor) sino igualmente el lado pasivo, que no va a ser el productor de fonograma o de grabación audiovisual, sino que, a imagen y a semejanza conceptualmente hablando de lo que ocurre en copia privada, “inventa” una nueva categoría de sujetos deudores de dicha remuneración: concretamente los que lleven a cabo las operaciones de alquiler al público de los fonogramas o grabaciones audiovisuales.

Este derecho se introduce en la normativa española desde la fecha de 1 de enero de 1995, y el legislador establece la fecha de su efectividad, 1 de enero de 1977.

- REMUNERACIÓN EN CASO DE EXHIBICIÓN PÚBLICA DE OBRA AUDIOVISUAL.– Igualmente el legislador español, en el Artículo 90.3 y 4, consagra el derecho del autor a percibir una determinada remuneración en el supuesto de que se lleve a cabo exhibición de una obra audiovisual en un lugar público, distinguiendo según se pague un precio de entrada o no se abone.

En el primer caso, el legislador establece el derecho de los autores a participar en un porcentaje de los ingresos procedentes de la exhibición pública. Igualmente el legislador establece quienes son los sujetos pasivos de esta obligación, concretamente el exhibidor cinematográfico.

En el segundo caso, es decir, cuando la proyección, exhibición o transmisión sea en un lugar público, por cualquier procedimiento, pero sin precio de entrada, el autor sigue conservando el derecho a percibir la remuneración que proceda de conformidad con las tarifas generales establecidas por la Entidad de Gestión a la que dicho autor se encuentre incorporado.

Por último, por lo que a estos concretos derechos se refiere, el legislador les otorga dos características esenciales: por un lado, son derechos de carácter irrenunciable e intransmisible y, por otro, los consagra, como los que anteriormente hemos mencionado, como derechos de gestión colectiva obligatoria en el sentido que ya antes hemos expresado.

### *2.3 Independencia de los derechos de autor*

Realmente no es fácil entender el porqué de este Artículo de la Ley de Propiedad Intelectual. Desde el punto de vista de nuestra normativa civil, el principio de la autonomía de la voluntad regulado en el Artículo 1255 del Código Civil permite llevar a cabo todos aquellos actos y contratos que no sean contrarios a la buena fe, al uso y a la ley. Sólo sobre esa base ya debería de bastar para entender que cualquiera de las disponibilidades sobre los derechos que conforman la explotación de la obra del autor son independientes entre sí y, por tanto, no están subordinados los unos a los otros.

Aun así, el legislador ha preferido introducir un precepto en la propia Ley de Propiedad Intelectual, estableciendo este principio de independencia entre derechos.

En definitiva, todos y cada uno de los derechos que anteriormente hemos analizado –reproducción, distribución, comunicación pública y transformación– son susceptibles de explotación independiente, sin que todo aquello que afecte a uno o a varios de ellos tenga influencia sobre los restantes. En otros términos, el autor



puede llevar a cabo determinados actos sobre alguno o algunos de dichos derechos, sin que por ello se vean afectados el resto de los mismos.

Desde el punto de vista práctico, este Artículo tiene más importancia de la que parece a primera vista. En efecto, es habitual que algunos autores lleven a cabo actos de disposición sobre determinados derechos que forman parte de su patrimonio y, sin embargo, se reserven algunos otros. Así, es perfectamente posible pensar en un autor que cede a otra persona el derecho de reproducción y distribución y, sin embargo, se reserve el derecho de comunicación pública. A la inversa, es posible la cesión del derecho de comunicación pública y, sin embargo, reservarse el derecho a llevar a cabo la reproducción y distribución de la obra, por ejemplo a través del sistema vídeo.

En definitiva, desde el punto de vista económico, el precepto tiene gran importancia, habida cuenta de que en las tarifas de las Entidades de Gestión de Derechos de Propiedad Intelectual se contemplan las aplicables a cada uno de los derechos que forman parte del elenco de derechos de explotación del autor.

### 3 DURACIÓN DE LOS DERECHOS

#### 3.1 *Duración y cómputo*

La Ley de Propiedad Intelectual, en los Artículos 26 y siguientes, establece la duración de los derechos de explotación de la obra del autor. Como hemos dicho anteriormente, el derecho de autor forma parte, como derecho de Propiedad Intelectual, del derecho de propiedad regulado en el Código Civil, pero limitado en cuanto al tiempo de su explotación.

##### 3.1.1 Regla General

El Artículo 26 establece como regla general que los derechos de explotación de la obra durarán toda la vida del autor y 70 años después de la muerte o declaración de fallecimiento del mismo.

Sin embargo, la propia Ley establece determinados supuestos especiales y así:

- En el supuesto de las obras póstumas, seudónimas y anónimas, el plazo de los 70 años se computa desde su divulgación lícita. En el supuesto de que antes de cumplirse el plazo fuera conocido el autor, será de aplicación la regla general que antes hemos expresado.
- En el supuesto de obras en colaboración, los derechos de explotación duran toda la vida de los coautores y 70 años desde la muerte o declaración de fallecimiento del último coautor superviviente.
- En el supuesto de las obras colectivas, el plazo de 70 años es desde la divulgación lícita de la obra protegida.
- En el supuesto de obras publicadas por partes, ya se trate de volúmenes, entregas o fascículos, que no sean independientes y cuyo plazo de protección comience a transcurrir cuando la obra haya sido divulgada en forma lícita, el plazo se computa por separado para cada elemento.

### 3.1.2 Norma general de cómputo

La Ley establece como regla general el día 1 de enero del año siguiente al de la muerte o declaración de fallecimiento.

## 4 TRANSMISIÓN DE LOS DERECHOS DE AUTOR

### 4.1 Clases

#### 4.1.1 Transmisión “mortis causa”

Siguiendo el esquema establecido en el Código Civil podemos hablar de una doble distinción en orden a la transmisión de los derechos de autor. Por un lado, la llamada transmisión “mortis causa” y, por otro, la llamada “inter-vivos”.

Respecto de la primera, evidentemente los derechos de explotación de la obra, tal y como señala el Artículo 42 de la Ley,

se transmiten “mortis causa” por cualquiera de los medios admitidos en derecho.

En definitiva, y desde un punto de vista simple, podemos decir que los derechos de autor transmitidos “mortis causa” pueden serlo bien a través de herencia, bien a través de legado. En este sentido, habrá que acudir a las normas generales establecidas en el Código Civil, en orden a la regulación de los derechos de autor como integrantes del “caudal relicto” de una persona, cuando esta fallece.

#### 4.1.2 Transmisión “inter-vivos”

Respecto a la transmisión de los derechos de autor “inter-vivos”, la regulación de la Ley de Propiedad Intelectual es mucho más prolija.

#### 4.2 Requisitos

En este sentido, el Artículo 43 de la Ley de Propiedad Intelectual, a propósito de la transmisión “inter-vivos” de los derechos de explotación de la obra, nos indica:

- En primer término, que dicha cesión queda limitada al derecho o derechos cedidos. Efectivamente, si lo que se está cediendo es el derecho de comunicación pública, es a este al cual ha de quedar cedida tal cesión; en ningún caso, por tanto, puede quedar ampliada al derecho de reproducción o al de distribución.
- En segundo término, la cesión queda limitada al tiempo y ámbito territorial que se determine. Si en el ámbito de la cesión se comprende únicamente, por ejemplo, el territorio de España, en ningún caso puede entenderse que tal cesión queda extendida al ámbito de todos los países de Europa.
- La Ley prevé el supuesto de que en la cesión no se haya hecho referencia a determinados supuestos objeto de la misma, y así, en el supuesto de que no se mencione el

tiempo de la cesión, la Ley de Propiedad Intelectual limita a 5 años tal cesión y, en el caso de que no se haya establecido el ámbito territorial en el cual tiene lugar la cesión, lo concreta al país en que se realice la misma. Igualmente, en el supuesto de que no se especifique la modalidad de explotación de la obra que es objeto de cesión, la misma queda limitada a aquella que se deduzca del contrato y que sea indispensable para cumplir la finalidad del mismo. En este punto concreto, podemos observar una interpretación teleológica de la norma, entendiendo como norma la voluntad contractual, en aras a averiguar la verdadera intención de los contratantes.

- Se establece la nulidad de la cláusula que establezca la cesión de derechos de obras que pueda crear el autor en el futuro. Estamos aquí ante una novedad de la Ley de 1987 que, sin embargo, era permitida bajo la anterior legislación.
- Igualmente, a imagen y semejanza de lo que acabamos de señalar, se establece la nulidad de la estipulación por la cual el autor se comprometa a no crear alguna obra en el futuro.
- Finalmente, el legislador se preocupa de dejar claro que la transmisión de los derechos de explotación en ningún caso puede alcanzar a modalidades de utilización o medios de difusión que no existan o que sean desconocidos al tiempo de la cesión. Este punto concreto tiene una gran importancia, habida cuenta algunos pronunciamientos de tribunales, en orden a cesión de derechos efectuados hace 30 a 35 años, tiempos en los cuales no existía el vídeo o sistemas de explotación de la obra o similares y que, sin embargo, en apreciación de dichos Tribunales, la cesión de derechos entonces efectuada alcanzaría a tales modalidades, absolutamente desconocidas en aquellas fechas. Ciertamente el legislador se ha

preocupado de aclarar estas cuestiones a partir de la anterior Ley de 11 de noviembre de 1987. Aun así, y a pesar de que con anterioridad a dicha norma nada se decía al respecto, entendemos que el auxilio de la famosa cláusula “*rebus sic stantibus*” podría ayudar a solucionar situaciones absolutamente injustas, generadas de verdaderos enriquecimientos injustos y, como consecuencia, de empobrecimientos absolutamente inadmisibles.

FORMALIZACIÓN ESCRITA.— La Ley de Propiedad Intelectual, para el supuesto de transmisión “*inter-vivos*”, exige que toda cesión deba formalizarse por escrito. En el supuesto de que no exista tal forma escrita, dado el principio de libertad de forma que se establece y que arranca de los Artículos 1278 a 1280 del Código Civil, el legislador de la Ley de Propiedad Intelectual es riguroso por cuanto, en el supuesto de existir requerimiento fehaciente y si el cesionario incumpliere la exigencia de formalización por escrito, el autor puede optar por la resolución del contrato.

#### 4.3 *Remuneración por la cesión*

La Ley de Propiedad Intelectual establece un doble sistema respecto a la remuneración que le corresponde al autor por la cesión otorgada a título honoroso y, así, establece un doble sistema:

- a) La regla general es que se establece una participación PROPORCIONAL en los ingresos de la explotación, en aquella cuantía que convenga el autor con el cesionario de sus derechos. Nuevamente vuelve a aflorar en este punto el principio de autonomía de la voluntad contractual, derivado del Artículo 1255 del Código Civil.
- b) Con carácter subsidiario, sin embargo hemos de decir que ha pasado a constituir la regla general, el legislador establece una remuneración A TANTO ALZADO para el autor en el caso de cesión del derecho de explotación de sus obras en los siguientes supuestos:

- En el supuesto de que, teniendo en cuenta la modalidad de explotación, haya una dificultad grave en la determinación de los ingresos o en la comprobación de los mismos.
- En el supuesto de que la utilización de la obra tenga un carácter accesorio respecto de la actividad o del objeto material a la que se destina.
- En el supuesto de que la obra, una vez que está utilizada con otras obras, no sea un elemento esencial de la creación intelectual en la que se integra.
- Finalmente, en el supuesto de primera o única edición de una serie de obras no divulgadas previamente como son los diccionarios, antologías, enciclopedias, prólogos, obras científicas, etc.

REVISIÓN POR REMUNERACIÓN NO EQUITATIVA.— El legislador español contempla el supuesto especial de que exista una manifiesta desproporción entre la remuneración otorgada al autor y los beneficios que obtenga el cesionario como consecuencia de la cesión de los derechos de explotación de la obra. En tal supuesto, se concede al autor una facultad que podemos denominar como extraordinaria, en el sentido de poder pedir la revisión del contrato a fin de paliar tal desproporción. Es más, el legislador, previendo que tal revisión del contrato no sea aceptada por el cesionario, y por tanto no exista acuerdo, permite al autor acudir al juez para que fije una remuneración equitativa, atendidas las circunstancias del caso.

Sin embargo, el legislador limita esta facultad de pedir la revisión a un plazo 10 años siguientes a la fecha en que haya tenido lugar la cesión de los derechos de explotación.

En este Artículo podemos ver una aplicación “sui generis” de la cláusula “rebus sic stantibus”, creación jurisprudencial que ha tenido algunas importantes aplicaciones en determinados supuestos estudiados por la jurisprudencia.

#### 4.4 Cesión de los derechos de autor

##### 4.4.1 y 4.4.2 Cesión en exclusiva y cesión no exclusiva

La Ley de Propiedad Intelectual contempla el supuesto de que la cesión de los derechos de explotación hubiere tenido lugar con el carácter de exclusiva o bien que no tenga tal carácter.

En el primer supuesto, esto es, para que la cesión tenga la consideración de EXCLUSIVA, es imprescindible que se haya otorgado con este carácter.

En definitiva, y en este caso, se le otorga al cesionario la facultad de excluir a cualquier otro en la explotación de la obra, a no ser que otra cosa se haya pactado, se le faculta para otorgar autorizaciones con el carácter de no exclusivas a terceras personas. Igualmente se permite al cesionario en exclusiva el poder transmitir a otra persona a su derecho con el consentimiento expreso del cedente.

En cambio, la CESIÓN NO EXCLUSIVA supone que el cesionario no exclusivo queda facultado únicamente para utilizar la obra en los términos que se hayan pactado en la cesión y, por tanto, en concurrencia con otros cesionarios. Igualmente la cesión es intransmisible, salvo en determinados supuestos.

##### 4.4.3 El caso del autor asalariado

Junto a los supuestos que hemos analizado, dentro de la cesión de los derechos de explotación, está el supuesto, por lo demás muy común, de aquel autor que crea una obra por “encargo” de otra persona, que puede recibir el nombre perfectamente de empresario. Estamos hablando de la clásica creación de obra del autor asalariado, esto es, que se encuentra vinculado con una persona física o jurídica, en todo caso, empresa, en virtud de una relación laboral.

PRINCIPIO GENERAL.— En este caso, el Artículo 51 de la Ley de Propiedad Intelectual, como regla general, establece que la transmisión al empresario de los derechos de explotación se rige

por lo pactado en el contrato, el cual habrá de haber sido realizado por escrito.

A falta de pacto escrito, el legislador establece una serie de presunciones, empezando porque los derechos de explotación se presumen que han sido cedidos en exclusiva y con el alcance necesario para el ejercicio de la actividad habitual del empresario.

Eso sí, la propia Ley de Propiedad Intelectual limita la utilización de la obra por el empresario, en el sentido de que en ningún caso puede disponer de ella para un sentido o fines diferentes de los que se derivan de lo establecido en el propio contrato o, a falta de contrato, de los que se derivan de la actividad habitual a la que se dedica el empresario.



## CUADRO DERECHOS DE AUTOR

Derechos Autor	Derechos Morales	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Divulgación: tiempo, forma, nombre, seudónimo, anónimo (art. 14.1-2)</li> <li>• Reconocimiento autoría (art. 14.3)</li> <li>• Integridad obra (art. 14.4)</li> <li>• Modificación obra respetando derechos adquiridos por terceros (art. 14.5)</li> <li>• Retirar la obra del comercio (art. 14.6)</li> <li>• Acceder al ejemplar único o raro de la obra (art. 14.7)</li> </ul>				
	Derechos Patrimoniales o Económicos	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td data-bbox="595 901 719 1108">Explotación</td> <td data-bbox="595 215 719 901"> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Reproducción (art. 18)</li> <li>• Distribución (art. 19)</li> <li>• Comunicación Pública (art. 20)</li> <li>• Transformación (art. 21)</li> </ul> </td> </tr> <tr> <td data-bbox="719 901 868 1108">Remuneración</td> <td data-bbox="719 215 868 901"> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Participación reventa obras plásticas (art. 24)</li> <li>• Remun. Compensatoria copia privada (art. 25)</li> <li>• Obras Audiovisuales: Alquiler (art. 90.2) Remun. C. Pública (90.3) Remun. C. Pública (90.4)</li> </ul> </td> </tr> </table>	Explotación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reproducción (art. 18)</li> <li>• Distribución (art. 19)</li> <li>• Comunicación Pública (art. 20)</li> <li>• Transformación (art. 21)</li> </ul>	Remuneración	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Participación reventa obras plásticas (art. 24)</li> <li>• Remun. Compensatoria copia privada (art. 25)</li> <li>• Obras Audiovisuales: Alquiler (art. 90.2) Remun. C. Pública (90.3) Remun. C. Pública (90.4)</li> </ul>
Explotación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reproducción (art. 18)</li> <li>• Distribución (art. 19)</li> <li>• Comunicación Pública (art. 20)</li> <li>• Transformación (art. 21)</li> </ul>					
Remuneración	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Participación reventa obras plásticas (art. 24)</li> <li>• Remun. Compensatoria copia privada (art. 25)</li> <li>• Obras Audiovisuales: Alquiler (art. 90.2) Remun. C. Pública (90.3) Remun. C. Pública (90.4)</li> </ul>					

## DEREITOS DE AUTOR E NOVAS TECNOLOXÍAS

*Xosé Manuel Blanco*

Mánager e produtor musical

Nese movemento esencial do espectáculo, que consiste en incorporar todo o que na actividade humana existía en estado fluído para posuílo en estado coagulado como cousas que chegaron a ter un valor exclusivo pola súa formulación en negativo do valor vivido, recoñecemos a nosa vella inimiga, que tan ben sabe presentarse ao primeiro golpe de vista como algo trivial que se comprende por si mesmo, cando é pola contra tan complexa e está tan chea de sutilezas metafísicas, a mercancía.

*A sociedade do espectáculo*, Guy Debord (1967)

Estamos a piques de entrar nun novo modelo de sociedade que facilitará principalmente, como vén sendo desde a creación da rede Internet, a comunicación de información e cultura. Dentro desa comunicación hai obras que pola súa natureza están protexidas pola Lei de Propiedade Intelectual a través do dereito de autor. A pesar de estar regulado especificamente en cada país na súa propia LPI, cada un ten que cumprir os convenios asinados a nivel mundial, principalmente o asinado no Convenio de Berna e todas as súas posteriores regulacións. En definitiva, que o tema desta comunicación excede o ámbito propio e terá que estar en consonancia co resto de países e acordos internacionais, onde existen incluso distintas concepcións sobre o dereito de autor.

Nestes primeiros comezos da sociedade entrelazada, a circulación por Internet de contidos audiovisuais nos seus formatos dixitalizados amosou que o modelo de negocio tiña que mudar radicalmente para a súa comercialización na nova sociedade. Por primeira vez a industria non tiña control, non xa sobre os contidos que distribuír, senón sobre os propios formatos en que se distribúe a música. E non lle está a resultar nada fácil adaptarse, probablemente porque tampouco é que sexa sinxelo.

Durante estes últimos tempos puidemos asistir a numerosos debates, a revolución non será televisada, nos que se intentan extraer conclusións sobre os problemas da industria tras a aparición da rede Internet, na que calquera usuario pode transmitir música a outro usuario baixo os denominados programas “peer to peer” ou simplemente aproveitando os distintos protocolos da propia rede. Ao mesmo tempo a facilidade dos modos de copia dixital e o coñecido como “top manta” agravan a sintomatoloxía dunha industria enferma desde hai moitos anos.

No referente á estrutura da industria, vimos dunha etapa de concentración das numerosas vendas nun menor número de artistas e dunha concentración dun número menor número de artistas nun menor número de compañías discográficas. Esa concentración discográfica foi a máis, ata quedar 5 multinacionais e en breve falaremos de 3 ou 4 multinacionais do sector. A industria independente tamén sufriu os envites do negocio e nese modelo de concentración o seu espazo tamén se viu reducido, tendo moita menos marxe na rede comercial; simplemente, pódese subliñar a política dos grandes supermercados. En canto aos medios de comunicación, a desaparición de espazos musicais televisivos, a conversión da radio musical nun único modelo de radiofórmula e a ausencia de música na prensa diaria axudaban a estreitar o cerco.

Neste comezo da sociedade dixital aparece un medio de comunicación baseado nunha estrutura de redes entrelazadas totalmente interactiva e que comunica nun instante a todo o planeta. E iso implicará non só o propio compartimento de contidos senón tamén a posibilidade de compartir a creación deses contidos.

A pesar do exposto hai non moito máis dun ano falaba cun directivo dunha multinacional do sector e dicíame que a el non lle preocupaba ceder uns dereitos de transmisión en rede, que o que realmente tiña importancia seguía a ser o disco co seu formato, nese caso o CD. Hai non moito máis dun ano. Alguén coñece algún departamento de I+D nas compañías discográficas? Un sector co volume industrial que ten e non está á busca a través da investi-

gación e o desenvolvemento nas novas tecnoloxías? Claro que un dos problemas é que no caso de ter un departamento de investigación e desenvolvemento estará no centro do poder económico mundial, nos EE.UU., porque a actual industria discográfica é simple sucursal, no modelo de mercado, das decisións tomadas polas súas matrices, cada día máis.

Como pode a industria discográfica manter o control e dominio do mercado dos contidos audiovisuais nunha sociedade en que a maior oferta provocará sen dúbida a atomización da demanda? Que posibilidades teñen de limitar a oferta e reconducir ou controlar a demanda na sociedade dixital? Cal é o papel das discográficas? De quen serán os beneficios da distribución? Que papel desempeña o dereito de autor na sociedade dixital?

Para albiscar respostas a algunhas destas preguntas e para entender cara a onde vai a industria audiovisual na sociedade dixital teriamos primeiro que entender cara a onde vai a sociedade dixital e con ela os nosos dereitos. Non pretendan que eu responda todas estas preguntas mais si teño intención de dar algunhas das que eu participo como posibles respostas, que nos servirán para explicar a miña visión sobre a comercialización da música na sociedade dixital.

Hai moitas, e algunhas moi interesantes, opinións e visións sobre o futuro da sociedade dixital de persoas vinculadas ao movemento de software libre, as cales levan moito tempo preocupándose de que queden espazos suficientes e terreos comúns onde se resgarden os nosos dereitos na sociedade dixital. Non son a persoa máis axeitada para falar das excelencias do software libre pero resulta imprescindible que subliñe algúns aspectos fundamentais para o resto da comunicación. O software libre está baseado nunha licenza que permite o seu exame e a súa modificación ou mellora e posterior distribución, isto implica algo nada trivial, o código é aberto e está a disposición do usuario. Moitas veces tense confundido a palabra libre con gratuito e, aínda que pode dicirse que o uso maiori-

tario do software libre é de forma gratuíta, a GPL (General Public License) non implica que teña que facerse de forma gratuíta.

O software na sociedade dixital é o que Yochai Benker define nalgũa publicación como un contido funcional. Dentro dos contidos funcionais amais do software estarían incluídas a información técnica, política, cultural, etc. Doutro lado, aínda que poden estar aí, estarían os contidos non funcionais, os contidos máis artísticos en xeral pero principalmente os incluídos dentro do mercado. Se tiveramos que xogar coa parábola do pescador, os contidos funcionais serían para a caña o que os contidos non funcionais serían para o peixe.

O éxito do software libre e as licencias GPL no software, tanto a nivel ideolóxico como a nivel técnico, fixeron que se abri-ran perspectivas do traspaso de modelo de licenza aos contidos funcionais.

#### PRODUCCIÓN E CULTURA NA SOCIEDADE DIXITAL

No seu artigo sobre a “Economía política do procomún”, Yochai Benker escribe que o punto de control sobre a produción e fluxo da cultura na sociedade dixital sitúase nas tres capas desta, e que para que realmente exista produción e comunicación libres ten que haber “pastos comúns” en calquera das tres capas. Di que unha persoa debe ter algún grupo de recursos nas ditas capas que lle permitan producir e comunicar información, coñecemento e cultura a calquera.

Estas capas son:

- A capa física, propiedade sobre cables, licencias *inalámbricas*, de telefonía, etc.
- A capa lóxica, os estándares protocolos e software.
- A capa de contidos, propiedade intelectual e modelos de negocio.

Yochai Benker fala principalmente dos contidos funcionais e dos non funcionais acollidos á licenza de Creative Commons, da que falaremos posteriormente.

Efectivamente é de suma importancia que o progreso cara á sociedade dixital desenvolva os avances xa producidos coa introdución de Internet nas nosas vidas, é dicir, que todos poidamos gozar das melloras tecnolóxicas en algo tan vital na nova sociedade como é a comunicación. E penso que esta é unha loita básica nos dereitos fundamentais das persoas na sociedade que está por vir e que por suposto tamén terá influencia definitiva sobre os distintos modelos de negocio que se establezan.

Permitireime tamén falar dos terreos comúns precisos pero neste caso non pensados como os espazos de creatividade común senón como os espazos mínimos para que no mercado e baixo as súas lexislacións aqueles que fan música libre, pero ao abeiro do dereito de autor, teñan cabida sen ter que condicionarse ás imposicións da industria. Efectivamente, máis que un terreo común é un terreo tenebroso, pero no que se moven unha cantidade importante, se non maioritaria, de artistas. Remediable ou irremediablemente. Tamén unha boa parte da industria independente –na que se inclúe discográficas, *mánagers*, salas, festivais, publicacións en papel, en Internet, radios alternativas, tendas, etc.– móvese neses terreos xunto cos artistas.

#### DEREITO DE AUTOR

Para os máis leigos na materia quero dicirlles a grandes trazos que o dereito de autor pertence ao creador ou creadores das obras e que é ao artista ao que lle corresponden as regalías da explotación comercial das gravacións e, por suposto, os das súas representacións en directo e distintas formas de execución. Hai numerosos artistas que non son autores das súas creacións e numerosos artistas que interpretando maioritariamente obras de composición propia tamén o fan doutras alleas. O dereito de autor como remuneración, falan-

do dos contidos económicos, son as plusvalías que xeran as explotacións comerciais das súas obras por outros artistas ou por si mesmo. Se alguén se está a beneficiar economicamente da utilización da súa obra, ao autor correspóndelle un tanto por cento.

Os defensores da Free Software Foundation (creadores da GPL), a Creative Commons, etc., non poñen nunca en dúbida a existencia do dereito de autor. Creative Commons propón terreos comúns en que obras non mercantilizadas poidan ter cabida no mercado audiovisual. Eu comparto ese interese, totalmente no referente aos contidos funcionais pero tamén teño moitas dúbidas no referente aos contidos non funcionais. Eu creo no dereito de autor pero téñolle pánico á lei de patentes.

Lawrencen Lessig xunto con outros prestixiosos avogados en propiedade intelectual poñen en marcha a finais de 2002 unha evolución da GPL ao mundo dos contidos non funcionais creando Creative Commons. A idea é a existencia de “música libre” pero principalmente a de comunicación libre, é dicir, non poñen en dúbida a existencia do dereito de autor pero fan unha transmisión a un “terreo común” onde as regras non son as mesmas e onde fundamentalmente se reserve o dereito a poñer a disposición pública grauíta obras que doutro xeito non serían difundidas. A utilización da dita licenza obviamente implica que as obras a ela acollidas e unha vez modificadas sigan reguladas pola dita licenza. Creative Commons está formulada na sociedade americana, onde algunhas sutilezas do copyright ou o seu exercicio o fan ben distinto do dereito de autor. Baixo o copyright pódense facer cesións do 100% sobre os dereitos das obras.

Entendo a necesidade dunha licenza que permita, no caso de ter decidido non comercializar a súa obra, difundila no maior grao posible, e que o exercicio do dereito de autor non lle poña impedimentos na súa difusión. Igualmente entendo que na sociedade dixital existe a posibilidade de novas formas de creación colectiva que precisan de espazo no dereito de autor. Pero francamente eu non vexo moitas vantaxes na aplicación deste tipo de licencias

no mercado dos contidos funcionais; é máis, vexo algunhas complicacións que tampouco vou detallar agora, pero espero que no peor dos casos Creative Commons sirva para que o dereito de autor non actúe do lado da industria impedindo a pluralidade e o acceso dos artistas aos novos medios de comunicación.

Certo é que baixo as licencias de Creative Commons ten-se a posibilidade de preservar os dereitos económicos se a obra vai ser explotada comercialmente, pero o estudo deses supostos acabará na mesma fin de percorrido que o dereito de autor.

Hai outro punto importante de Creative Commons que non comparto, é o do concepto de música “libre”. Eu teño a certeza de que a música é libre por natureza, que hai produtos precociñados, entre os que incluso podes atopar algún que realmente foi feito con liberdade e tamén con mal gusto, pero que son libres. Que o feito de dar unha licenza previa para a adaptación, tradución ou modificación da obra non a fai máis libre, a música é unha fonte de código aberto. Por último, quero lembrar novamente que autor e artista non son o mesmo oficio.

Gustaríame concluír con isto que non vexo, nin polas visións máis rupturistas sobre sociedade dixital, o dereito de autor ameazado, a non ser coma sempre pola propia industria discográfica e agora polos seus novos aliados na sociedade dixital.

#### INDUSTRIA AUDIOVISUAL NA SOCIEDADE DIXITAL

Todo o que non sexa terreo común nas tres capas definidas por Benker será mercado, así que servireime desas tres capas para dar unha visión persoal sobre as manifestacións do mercado musical nelas.

##### *A capa física*

Unha das vantaxes da sociedade dixital é a posibilidade de acceder a infinita información para a capacidade dunha persoa.



Outra é a posibilidade de acceder a esta información de forma inmediata e en calquera lugar. O teléfono móbil foi unha ruptura coas limitacións físicas da comunicación; eu teño a crenza de que o coñecido hoxe como teléfono móbil será a interface que permanentemente nos conectará con calquera contido e que funcionará coa súa *cache* pero que, en definitiva, nos conectará en cada momento cos servizos que decidamos escoller; esa interface será facilmente conectada en calquera dos reprodutores fixos, propios ou alleos, segundo a dimensión que lle queiramos dar á nosa reprodución. Tamén creo que a industria marcará os tempos do mesmo xeito que os marcou nos distintos cambios de formatos, cando teña un control absoluto da situación, e se pode ser “propietario”. O momento está cerca.

As concesións de frecuencias de telefonía son repartidas polos gobernos e isto sitúaaas localizadamente aínda que baseándose en distintos acordos resulten entrelazadas, e habitualmente non caen nas mans doutros colectivos que non exerzan algún tipo de poder, principalmente económico, é dicir, a competencia volvería ao modelo que estamos a punto de abandonar, a concentración nunhas poucas empresas dos contidos audiovisuais e a distribución. E probablemente, e se non se impide, igualmente pasará cos creadores e artistas ou cos consumidores, que acabarán sometidos aos intereses desa industria.

Indiscutiblemente serán moitas novas vantaxes que a sociedade dixital nos ofertará na explotación desta capa pero tamén estou convencido que é nesta capa onde máis sinxelo resulte seguir exercendo o control á industria, ben baixo algunha das denominacións das catro ou tres multinacionais resistentes ou ben baixo as súas formas en simbiose nos distintos sectores das telecomunicacións.

En garantir neste caso o acceso dos usuarios aos contidos ou o “acceso dos contidos ás plataformas” que o distribúen aos usuarios residen os maiores perigos, algúns dos que xa nunca estivesemos libres anteriormente, pero que agora tamén estaríamos a tempo de corrixir.

Cando falamos actualmente da sociedade dixital falamos principalmente de Internet. Non vou expoñer aquí a miña postura sobre a evolución que pode levar Internet e os perigos que a axexan. Hai opinións, seguro, moito máis interesantes pero teño o convencemento de que a industria de contidos audiovisuais non sería capaz, menos mal, de controlar a rede, e que será moito máis intelixente que a rede siga a ser un espazo “libre” para que o mercado circule por pasarelas onde ela pode exercer un control efectivo. É dicir, como na sociedade analóxica ou predixital. Converter o teléfono móbil nesa pasarela de contidos é un probable obxectivo das novas empresas capitalizadas nas tres capas pola industria en xeral. A industria musical hai anos que desapareceu en forma de departamento dentro dunha industria en que os obxectivos son simplemente o propio capital.

Aínda que efectivamente o mercado audiovisual mudará drasticamente, hai moitos paralelismos coa estrutura que a industria discográfica mantén actualmente sobre o control do fluxo no mercado e as que se poden desenvolver a través das súas plataformas para vendas de contidos. Farei unha breve descrición.

Nestes anos, no mercado musical non houbo grandes cambios tecnolóxicos e non foi preciso mudar case nada, xa que o cambio máis salientable foi o de formato entre vinilo e CD e simplemente duplicaron o prezo ao consumidor e duplicaron o desconto por formato aos artistas. Tamén foi o comezo da desaparición do single e doutras formas de comercialización xa que o cambio de formato e/ou avance tecnolóxico renovou tanto o parque de reprodutores como o de formatos reproducidos como dalgúns dos usos domésticos. Nesta fase boa parte do control sobre as vendas de discos, ademais doutros factores, algúns deles moi importantes como as campañas de mercadotecnia e promoción, exerceuse na colocación nas tendas das copias realizadas ou, dito doutro xeito, a distribución. Pretendo amosar que vimos dunha situación no mercado audiovisual na que non hai “terreos comúns ou tenebrosos” non xa na creación colectiva senón terreos comúns coas mesmas opcións

de mercado, terreos que son básicos para a creación de “música libre”, entendendo por esta non só na que o creador renuncia ás súas plusvalías en beneficio dunha comunidade senón incluso na que recolle esas plusvalías en beneficio de si mesmo.

Quere isto dicir que en Internet non medrarán as .com de contidos audiovisuais? Pois a verdade que penso que nese modelo non moito, pero como mínimo si que terían que manter posicións aínda que sexa como simples portais cara ás súas pasarelas, como os visionarios na Internet do sector pornográfico, que xa canalizaban aos usuarios polos seus propios *dialers*. Non estou considerando que Internet vaia a menos nese sector no que en presenza na rede se refire, aí quedarán perfectamente os *banners* publicitarios feitos en flash no que se convierten as páxinas e non irá a máis, seguirá envorcándose a información, pero non os servizos. Servizos que serán canalizados nas súas plataformas nos seus formatos propietarios, nos seus rexistros. Hai actualmente un modelo de negocio coas iPod que pasa pola eliminación do envorcado ao PC e está a ter relativo éxito cando o maior valor engadido é a portabilidade dunha gran cantidade de música en formato dixital. A mesma Microsoft toma postura directa esta semana na participación do modelo e xa previamente ten colocado o seu capital nas empresas de telecomunicacións. Pois se o modelo iPod funciona, que cabe pensar da venda con máis valores engadidos nun mercado controlado?

Xa levo unha boa parte da miña comunicación sen ter pronunciada a palabra piratería pero seguro que algún papel tamén terá reservado. Dentro do esquema que estou presentando Internet sería o que é agora en canto aos contidos musicais, unha radio-tv interactiva, unha radio-tv multidireccional, un medio de comunicación máis ou todos os medios nun. E pese a que é na capa de contidos onde se deban establecer as diferenzas, será nesta capa física e na capa lóxica onde se limite o denominado pirateo. Principalmente nesta capa física será a través da lei de patentes e as concesións ou accesos ás plataformas privadas (distribuidoras)

de contidos. En Internet teranse que desenvolver todas as iniciativas que teñan ou non interese en dar o salto á comercialización, onde indispensablemente terán que participar das normas do mercado, xa veremos con que amplitude, e exercer o seu dereito de autor tal e como sucede na actual reprodución fonográfica. Por suposto que haberá xente facendo grandes esforzos por gozar de música de forma gratuíta, pero na capacidade da industria de atopar os valores engadidos no novo mercado, na educación e na capacidade de dificultar os procesos de copia, o pirateo terá menor influencia que a que tivo na sociedade analóxica. Actualmente os tons ou melodías son vendidos directamente desde o teléfono móbil, hai formas de levar eses mesmos tons a un móbil de forma gratuíta, pero require de maiores esforzos ou algúns coñecementos técnicos. Non creo que a piratería sexa un problema no seu próximo modelo de negocio.

Se as compañías de telecomunicacións teñen parte dos beneficios que antes acaparaban as distribuidoras das propias compañías, as discográficas evolucionarán máis cara á xestión de servizos –o mundo dixital tamén afectou aos procesos de produción e gravación–, ao mesmo tempo gozarán dunha sólida posición cos seus amplos fondos de catálogo. Xa hai intentos por parte dalgunha compañía de entrar no *management*, *merchandising* e outras áreas que na sociedade analóxica non estaban ocupadas. No que respecta á venda de contidos, elimínanse moitos dos pasos dos lanzamentos discográficos pero sobre todo haberá unha perda de relación da discográfica co artista, que poden suplir ao moverse máis no terreo do *management*, onde están abertas moitas oportunidades de negociación de patrocinios, as cales de seguro terán maior incidencia que anteriormente.

### *A capa lóxica*

Do mesmo xeito que na capa física, sobre a capa lóxica pode exercerse un control absoluto pola ausencia de estándares

en protocolos e nos sistemas operativos. E de sobra coñecida a posición monopolística que exerce no software a compañía privada Microsoft e iso antes de ter chegado á sociedade dixital. A salvagarda da porción precisa para ter un mercado plural reside, entre outros, na existencia do software libre e a GPL, a licenza que dá soporte legal para a súa libre distribución e/ou comercialización. Igualmente é fundamental que a lei de patentes non poida limitar máis se cabe a existencia de impedimentos nesta capa para o terreo común. Esta lei ameaza gravemente os espazos das capas físicas e lóxicas.

Recomendo que se informen do que representa o software libre e a súa utilización nas distintas asociacións para o seu fomento directamente na Free Software Foundation.

Os formatos de compresión evidentemente evolucionarán cara a maiores capacidades de compresión e maior calidade de gravación. Pensen vostedes que na sociedade analóxica ou na actual predixital os distintos formatos en que nos poden ser subministradas as gravacións sonoras son vinilo, casete, CD, minidisco, DVD e formen unha idea do que pode ocorrer na sociedade dixital cos formatos propietarios en software.

#### *A capa dos contidos*

As creacións audiovisuais son constantemente ameazadas polos modelos de negocio pasados, presentes e futuros. Se hai alguén que non vai desaparecer dos modelos de negocio anteriores serán os creadores e/ou artistas. Estou convencido de que o espazo preciso para o terreo común dos contidos non funcionais nesta capa vén dado polos espazos acadados nas anteriores capas.

Os contidos evidentemente tamén terán que mudar na súa formulación e na súa presentación ou posta a disposición. É probable un incremento importante nos patrocinios e na relación coa publicidade e formas de mercadotecnia da nova sociedade. Tamén é probable que sufra un notable incremento na colaboración que

de sempre tivo a música co resto de artes. O valor gráfico das portadas, non o mitómano conservacionista, será substituído por novos modelos de presentacións, uns máis artísticos, outros máis comerciais ou simplemente comerciais.

Como tentei explicar anteriormente, non creo que o dereito dos autores musicais resulte unha ameaza á sociedade dixital, máis ben ao contrario, aínda que claramente terá que adaptarse tamén á nova sociedade. Pero nun modelo en que o valor está no servizo o dereito de autor terá un bo caldo de cultivo.

Que beneficios ten para os creadores a sociedade dixital? É posible atopar na sociedade dixital novos estados fluídos para a música?

Os contidos estarán influenciados polo dinamismo na nova sociedade en todo o seu desenvolvemento. No proceso de produción dun disco, ademais do proceso de creación e gravación musical, as novas ferramentas permiten incontables posibilidades. Os procesos de posta a disposición do público poden acelerarse enormemente e non estar comprometidos tan directamente polos *plannings* de mercadotecnia e promoción das compañías. Temos a posibilidade de vender cancións nun ritmo simplemente máis marcado pola creatividade e/ou produtividade (directos), aínda que efectivamente tamén existen moitísimas máis posibilidades para espremer os controis comerciais sobre os contidos, a análise da información non pode invadir a nosa privacidade. Pero tampouco imposibilita a venda de formatos audiovisuais máis completos, interactivos ou conceptuais.

Como xa sinaléi anteriormente, creo no actual teléfono móbil como unha interface permanente e adaptable ás distintas estacións de traballo ou pracer. Isto fará que a música teña maior presenza nas nosas vidas que a que tivo ata o momento. Con respecto ao mundo editorial tamén mudarán moitas cousas, entre outras as dos habituais contratos, por todas as cesións, todos os países, por todo o tempo posible, incrementarase notablemente o volume de negocio e as xestións sobre as licencias e os autores terán maior capa-

cidade de control sobre as obras difundidas e agardamos que sobre o seu repartimento.

Pero, hai motivos para ser optimistas? Será o mercado capaz de mudar hábitos e adoptar un modelo para os contidos audiovisuais que permita o fomento da cultura, diversa e plural? Eu non son optimista, mais non teño esa resposta.

MESA REDONDA:  
LOS DERECHOS DE AUTOR E INTERNET

*David Bravo Bueno, José Neri, Xosé Manuel Blanco*

**Rodrigo Romaní:** Sen máis dilación convocamos esta mesa redonda, co cal, ademais da presenza de Xosé Manuel Blanco, contaremos con José Luis Rodríguez Neri, conselleiro delegado de Portal Latino S.L. Un portal que está movendo moi-tísima información en Internet e está patrocinado pola Sociedade Xeral de Autores e Editores. É conselleiro director xeral da Sociedade Dixital de Autores e Editores (S.D.A.E.) e presidente de Argos Internacional. Desde 1968, isto teño que dicilo tamén, é autor e compositor musical.

Xunto con el temos a David Bravo Bueno, que é un novo avogado. Para nós foi de especial interese traelo aquí xa que a pesar de que non o coñecemos persoalmente si coñecemos os seus artigos en Internet. En foros como *hispamp3.com* ou *rebelión.org*, *bandaancha.st*, entre outros, e nos cales David Bravo Bueno fixo oír a súa voz –imaxino que como portavoz de moitas outras voces que teñen un papel disonante neste mundo da concepción da xestión dos dereitos de autor en Internet e nas sociedades dixitais–. Así que iniciamos este pequeno debate. Pregaráille a José Neri que nos fixese unha pequena contribución de quince minutos, outros quince minutos a David e despois entraremos a debater as diferentes concepcións.

**José Neri:** Voy a utilizar un poco de ese cuarto de hora primero para decirle a José Manuel Blanco que estoy casi al 100% de acuerdo con lo que ha dicho pero en algunas cosas los motivos son diferentes. Estoy de acuerdo con él, por ejemplo, en que no hay que preocuparse del pirateo en Internet. Y yo creo que no hay que preocuparse porque casi no va a haber, ya que Internet



va a permitir, por su construcción, poder minimizar ese pirateo. Quizás se quede de manera “encamado” en los sistemas P2P. Pero no hay que preocuparse demasiado porque se acercará mucho a las relaciones que hay mantenidas tanto en leyes como en formas de comunicación de lo que se ha venido en llamar “copia privada”, en que alguien es capaz de transmitir sin ánimo de lucro una obra o una grabación. Pero también se va a poder minimizar porque hay sistemas para poderlo controlar. Siempre y cuando no alteren la forma en la que se ha producido la obra, no tiene por qué haber ningún problema. Si lo alteran, en las legislaciones se está incluyendo una pena sobre la gente que rompe sistemas de protección e, incluso, una pena de cárcel. Yo creo que en los mercados que se van a crear se va a poder controlar perfectamente el tema del derecho de autor. Todavía no se han desarrollado todas las técnicas suficientes para ello pero mi experiencia en esto, y en foros en los que estamos interviniendo, es que todas o casi todas las obras digitales van a viajar encapsuladas. Y todas las reglas sobre qué se podrá hacer o qué no se podrá hacer con ellas van a estar perfectamente controladas por todos los dispositivos. Esto, por suerte o por desgracia. Yo creo que por suerte para los usuarios, será así porque casi con seguridad el precio de las cosas se reducirá considerablemente. Pero los creadores podrán estar de alguna manera protegidos, tanto si están en algún colectivo, como puede ser la Sociedad General de Autores de España, como si van por libres, que yo creo que podrán hacerlo. En este momento es mucho más difícil que vayan por libre. Pero cuando esté más regularizado con normas electrónicamente van a poder ir por libre.

También estoy de acuerdo con lo que decía del software libre: no es gratis. Y en eso nosotros sabemos mucho porque yo diría que el 90% del software que nosotros desarrollamos está basado en estructuras de software libre. Y digo que no es gratis porque sé lo que nos cuesta. Nos cuesta muchísimo. Incluso nos parece razonable que eso sea así. Esta industria también está muy controlada como sabéis por grandes organizaciones. Pero estas grandes organizacio-

nes lo son no sólo porque tienen un poder económico importante sino porque hay gente muy inteligente dentro de ellas y entonces están siempre atentas. Como estamos nosotros también a que ese software libre se desarrolle y entonces pasan cosas como que Oracle coge su *J/Developer* y dentro mete una estructura que se llama *struct* que es software libre. Lo único que tienen que hacer es esperar a que alguien trabaje por ellos y después cogen y los meten dentro y posteriormente los comercializan, claro. Esto también puede ocurrir con una obra musical de alguien que dice que la pone en el mercado absolutamente sin ningún control. Y puede ocurrir, como de hecho ocurre, que va otra persona, la coge, la transforma un poco y la registra, la registra en propiedad intelectual y además la registra en una sociedad de autores. Y a continuación una obra que ha sido transformada de una creación original empieza a tener un cierto control en el mercado y, sin embargo, el original no la tiene. Este tipo de cosas son con las que debemos de tener cuidado para que no se sienta la gente perjudicada. Puede ser que la labor de organizaciones como la SGAE sea un poco agresiva en este campo. Pero casi siempre lo es porque creo que debe intentar proteger a todo el colectivo. Aunque puede ser que tenga razón José Manuel al decir que protegiendo a un colectivo, como en este caso en España 70.000 autores, estás perjudicando a una serie de autores que querían ser absolutamente libres para difundir sus obras sin ningún tipo de control. De verdad, estoy casi totalmente de acuerdo con lo que has dicho. ¿Por qué nace la Sociedad Digital de Autores? Yo, además de autor, como decía antes Rodrigo, casi al mismo tiempo empecé con el tema de la informática, en el año 70. Entonces los procesadores eran más grandes que esta mesa, sólo el procesador, y tenían 40 K y movían un millón de instrucciones. Claro, no tiene nada que ver con el mundo en el que estamos ahora mismo. Eso nos ha permitido, y a mí me permitió, cuando vi que nacía el PC, pensar que el mundo iba a cambiar. Tengo la suerte de que en la organización en la que estoy hay otra persona, que es el presidente, que vivió conmigo un proceso muy parecido. Éramos músicos a la vez y además

a este hombre le interesaba mucho la tecnología. Ya en los años 70 nosotros discutimos sobre que creíamos que la música iba a tener una transformación muy grande porque la informática iba a producir grandes cosas. En los años 70 él fue uno de los pocos, diría que en el mundo había cuatro o cinco personas, que tenía un instrumento que se llamaba sinclair y que ya entonces producía señales digitales. Entonces aquello ya nos trastornó bastante. Pero cuando nos trastornamos del todo es cuando en los años 90 empieza a coger fuerza el tema de Internet. Durante todos estos años en la SGAE se ha estado peleando, no os imagináis cómo, con la industria, para intentar controlar los derechos de los autores. Y no ha sido posible porque la industria en España está casi toda dominada por la industria anglosajona. Y entonces los medios de producción y los medios de distribución están en sus manos hasta ahora. Cuando aparece el tema de Internet, como ya os estoy diciendo, nos parece que va a cambiar radicalmente todo y entonces nos ponemos manos a la obra. En el año 95 se monta el departamento de I+D y lo primero que hacemos es participar en un proyecto europeo con el Instituto Frankhoffer alemán y la SGAE. Aquello costó un dineral tremendo. Pero de aquel proyecto sale una de las piezas absolutamente necesarias para que todo aquello ocurriera: es la construcción del algoritmo MP3, MPEG 2 LAYER 3, lo que después hemos llamado MP3. En aquel proyecto yo intervengo personalmente. Cuando empezamos, una canción digitalizada sin ningún sistema de compresión ocupaba 40-50 megas. Entonces, la parte física, como decía José Manuel, estaba en un orden de tecnología absolutamente distinto al de ahora. Entonces había módems de 2400 baudios. Si sumáis una cosa con otra, transmitir una canción de un sitio a otro del planeta llevaba unos 400 días aproximadamente. Cuando nosotros empezamos con este proyecto creíamos que íbamos a poder transmitir en tiempo real una canción. Las dimensiones de lo que había que hacer eran absolutamente inimaginables. A los dos años terminamos con aquello, y una canción de tres minutos a 128 bits, que ocupaba unos tres megas y con una línea RDSI —entonces ya nosotros empezamos

a utilizar los primeros modelos prototipos—, conseguimos transmitirla desde Madrid hasta Oslo en tiempo real, a los dos años. Claro, se le empezaban a aparecer ya todos los diablos a la industria, todos los diablos a todo el mundo, y nosotros, desde aquel momento, fuimos atacados por la industria. La Sociedad Digital de Autores y Editores está en los tribunales por hacer ese trabajo. ¿Por qué? Pues porque iba a cambiar tanto el asunto que no iban a poder controlar nada de lo que pretendían controlar. Eso no quiere decir, como he dicho al principio, que en Internet se pueda hacer lo que se quiera. Sino todo lo contrario: el que sea dueño de lo suyo va a poder controlarlo; también les va a ocurrir a las compañías de discos.

A lo largo de todo este tiempo hemos tenido que resolver cosas muy complicadas y la parte legal es infinitamente complicada. Os pongo un ejemplo y quizás así lo entendáis. La cantidad de cosas que intervienen, por ejemplo, en la transmisión de una canción. Imaginaos que ahora ya se puede transmitir una canción en tiempo real, que el servidor está en Andorra, que la empresa dueña de la canción está en España, que el autor es alemán, que el intérprete es francés, que el que prové los contenidos está en Italia y que el usuario que está descargando la canción está en China.

Para poder poner en orden y sincronizar todos los derechos que ahí intervienen sólo se puede hacer con organizaciones como la de la SGAE, que permite que todo este proceso sea global. La SGAE tiene acuerdos con 190 sociedades de autor en todo el mundo y nos va a permitir ser capaces de saber qué parte le pertenece al intérprete y entregársela, qué parte pertenece al autor y entregársela, etc.

Para poder hacer todo eso hemos tenido que esperar un poco más de aquel año 94. Porque nosotros no creemos en la distribución de música, nosotros creemos en el acceso, y antes decía José Manuel algo parecido. Ahora ya hay velocidad suficiente como para que el acceso sea posible. Los sistemas que nosotros hemos desarrollado, que por cierto están, y gratis, a disposición de los autores, de los que quieran, de los intérpretes que quieran poner su

música, para comercializarla con efectivamente aquello que nosotros tenemos ahí, no es un catálogo de cosas sino que es una estructura de servicios, la gente se puede montar campañas, puede meterse en carteleras, puede definir exactamente lo que quiera con todos los servicios que nosotros allí tenemos.

Para poder hacer todo eso hemos tenido que utilizar, por supuesto, técnicas P2P. También de usuario a usuario hemos desarrollado servicios sobre voz IP, y además no sólo voz sino que puedes transmitir imágenes en IP y se pueden conectar dos autores uno con otro a través de nuestra estructura. Pero también los servidores utilizan parte de la tecnología P2P. Aunque sería redundante seguir con esto porque realmente Internet nace así, Internet es una estructura P2P. Cuando nace no existían servidores. La gente se comunicaba una con otra, sólo que entonces únicamente se transmitían correos, no es como ahora. La estructura de servidores aparece mucho después del nacimiento. Pero dentro de la IP y de los protocolos de Internet está esa estructura y eso es lo que nosotros hemos utilizado. Para que nuestros autores puedan estar no sólo protegidos sino además con una plataforma que yo diría única en el mundo. Y me atrevo a decirlo porque conozco otras. Tenemos una infraestructura envidiable y está puesta a disposición de los autores. Precisamente para que sus obras puedan ser vistas o incluso compradas o incluso regaladas también a través de nuestra infraestructura.

Como digo, esa infraestructura física la hemos creado, hemos aprendido estos años a desarrollarla con máxima seguridad por si acaso alguien quiere hacer este trabajo de una manera comercial; no sólo de promoción sino también comercial. Y la estructura lógica, como decía antes, está basada casi completamente en software libre. Además, en muchas ocasiones nosotros hemos transmitido ese software a otras sociedades hermanas para que ellas puedan disponer de él. No hemos utilizado la licencia de software libre; quiero decir, no la hemos puesto a disposición de todo el mundo pero sí se lo hemos dado a muchas sociedades gratis, y creemos

que si esto que nosotros hemos hecho cunde en otras sociedades de autor se podría tener una infraestructura en las redes a disposición del colectivo de creadores que haría que esto de la música o el cine fuese una cosa un poco más efectivamente libre.

Por último, quiero señalar una cosa con la que también estoy de acuerdo con José Manuel pero que debemos comprender que no es tan buena. Él hablaba de que al final todos tendremos un teléfono y que podremos ahí tener nuestra música y transmitirla a quien queramos y rentarla en cualquier servidor. Yo estoy convencido de que eso va a ser así. Es más: yo creo que el último soporte mecánico o que utiliza medios mecánicos que hemos visto ha sido el CD. A partir de ahí ya no va a aparecer ninguno más. Cualquier otro soporte va a ser memorial flash. Además el 100% de los modelos de negocio que aparezca con la cultura va a ser digital. Olvidémonos de ningún romancero que vaya con su lazarillo contando romances por ahí porque eso ya no va a aparecer. Lo que va a surgir va a ser modelos digitales.

Curiosamente esto del teléfono no va a ser muy beneficioso para los autores. Ni siquiera va a ser provechoso para las empresas que se dedican a esto de la cultura. Va a ser muy beneficiosa para las empresas de telecomunicaciones. Como mínimo el 60% de una transacción comercial a través del teléfono se queda en manos de la compañía telefónica. Cuando alguien se descarga un ring tone o una imagen, 60 céntimos se los queda Telefónica o Vodafone, 40 o 39 céntimos se los queda la compañía que hace el servicio del ring tone y a lo mejor 1 céntimo le llega al autor o al editor. Esto está siendo así y esto va a aumentar. Por supuesto va a ser ese el soporte pero el control del medio es un control del aire. Y este lo tienen determinadas organizaciones y no está en manos de los autores, ni de los productores ni de los animadores culturales.

Bueno, quizás he sobrepasado el tiempo. Perdona.

**Rodrigo Romani:** Un poquito dentro de lo aceptable. Tiene la palabra David. Gracias, José.

**David Bravo Bueno:** Yo les voy a hablar de algo mucho menos sesudo de lo que hemos estado escuchando hasta ahora aquí. Les voy a hablar de mi primo. Mi primo tiene 17 años. Cumplirá 18 dentro de poco. No hace mucho me llamó por teléfono asustado diciendo que había leído en un foro de Internet que se habían presentado denuncias en las que se pedían hasta cuatro años de cárcel para los usuarios de las redes de pares, que son esas que permiten bajarse, entre otras cosas, discos de Internet. Mi primo, al que quieren cambiar a un domicilio menos espacioso en Alcalá Meco, ya se ve con las esposas puestas y pasando las noches charlando con el asesino de la catana y no ha tardado en asumir su nueva condición de peligroso delincuente. Ya les digo que mi primo es inofensivo pero en realidad es lo único de él que no ha cambiado desde que usa los programas de pares. Ahora ya sabe que Bob Dylan no es el portero del Manchester United como creía antes y Robert de Niro ha sustituido a Arnold Schwarzenegger en su lista de actores favoritos. Mi primo es otro que asiste a conciertos y, según me cuenta, en el cine la taquillera ya le conoce por su nombre de pila. Si les digo la verdad mi primo es otro de un tiempo a esta parte. Multiplíqueno por cada usuario de redes P2P y tendrán la cifra de beneficios que da el compartir cultura sin limitación. Esta cifra de beneficios no es económica, que al parecer es la única cifra seria hoy en día, pero créanme, sí es una cifra importante. Capaz de rivalizar incluso con las astronómicas cifras que de la manga se sacan los malabaristas de las estadísticas y los magos de los números cuando hablan de las pérdidas que ocasionan las descargas de Internet.

Me gustaría que quede claro que esto no es más que un conflicto de intereses. Hay dos derechos en conflicto. Por un lado están los derechos de los autores, que existen, que tienen esos derechos y, como todos los derechos, no son ilimitados. Existe también el derecho al acceso a la cultura, está constitucionalmente recogido y también está en la Declaración Universal de Derechos Humanos, en el artículo 27, el mismo que recoge los derechos de autor, exactamente el mismo.

Yo creo que esto no es una discusión sobre leyes sino que es principalmente una cuestión ideológica. Es preguntarse cuáles son los intereses más dignos de protección. Hasta cuánto se pueden extender los derechos de autor y hasta cuánto se puede extender el derecho de los ciudadanos al acceso a la cultura. Ésa es la pregunta. Los ciudadanos, por supuesto, pretenderán una interpretación de sus derechos lo más expansiva posible mientras que los autores pretenderán una interpretación de los suyos también lo más expansiva posible. Sin embargo, las partes no tienen la misma fuerza, no son igual de poderosas. La industria mantiene el control de los medios de comunicación y machaconamente está diciendo cuáles son los perjuicios de la industria e intenta elevar sus intereses privados, sus intereses de clase, al interés general de la sociedad; y terminará, si esto continúa así, la sociedad defendiendo intereses que no son los suyos. ¿Qué tipo de ideas intenta difundir la industria discográfica? Para mí, las he contado, son seis. Y son las seis mentiras más famosas sobre la piratería:

1. La primera es el nombre: piratería. Los piratas eran señores muy malos que surcaban los mares para apropiarse de barcos ajenos asesinando a su tripulación tras el saqueo. El hecho de que se intente hacer creer que el pirata es el equivalente moral del que comparte música por Internet está destinado a que la sociedad tome a priori partido contra estos. Si yo digo: “vamos a hablar del señor que está sentado delante mía que es un ladrón” está claro que si todos llamamos a este señor “ladrón”, incluso las personas que no lo creen realmente, sin duda yo ya tengo mucho ganado.

También hay que destacar que el diccionario define pirata como la “persona que se apropia del trabajo de los demás”. Más adelante tendremos ocasión de ver cómo las discográficas se apropian de hasta un 97% de los beneficios generados por el autor. Para mí esto está más cercano de la definición de pirata que da el diccionario que mi primo, que es muy inofensivo.



2. La segunda mentira es que destruye económicamente a los artistas. Hace un tiempo leí una entrevista a José Neri en la que decía algo en lo que estoy absolutamente de acuerdo. Decía que: “El 90% de la música que se hace en este país tiene un fundamento, que se llama ‘huevos fritos y patatas’, que es lo que comen los músicos. Para que no sigan comiendo huevos y patatas tenemos que conseguir que la gente progrese de alguna manera”. Sin embargo, no parece que la industria discográfica sea el mejor modelo que garantice los huevos con patatas de los artistas. Traigo una carta de royalties de Kiko Veneno donde dice que de 623 copias que vendió de dos discos que tenía en las tiendas recibió la astronómica cantidad de 6.314 pesetas. 6.314 pesetas es lo que ganó Kiko Veneno en seis meses. Huevos fritos con patatas parece que tampoco va a poder comer. Robinson Crusoe con ese sueldo se iría a la isla otra vez. Me gustaría que me dijeran de qué creen que vive Kiko Veneno porque está claro que no es de sueldo. Seguramente ustedes pensarán que vende kleenex en los semáforos. Pero no es así, lo cierto es que Kiko Veneno vive de sus conciertos. ¿Qué ocurre con los conciertos? La llamada, y mal llamada, piratería; ¿afecta también a los conciertos? Sí que afecta, los multiplica. Los conciertos han aumentado en un 26%. Es otro dato que jamás se da porque no interesa darlo cuando se habla de los desastres de la industria discográfica. El dato no lo doy yo sino que lo da ARTE (Asociación de Representantes Técnicos del Espectáculo) y, según sus propias palabras, es “una sociedad que agrupa a la gran mayoría de managers y agentes artísticos que, a su vez, representan a la práctica totalidad de los artistas españoles”.

3. La tercera mentira es que la piratería ocasiona la pérdida de puestos de trabajo. En realidad no es la piratería sino el avance tecnológico que destruye ciertos puestos de trabajo y crea otros nuevos. Estoy seguro que cuando Berliner inventó el gramófono los dueños de los teatros en los que se exhibía la música en directo pusieron el grito en el cielo porque ahora la música podía escucharse en casa y cuantas veces se quisiera, sin pasar por taquilla con cada

audición. No me extrañaría nada que también a Berliner se le llamase pirata pero, como sabemos, el invento salió adelante y se fue con la música a otra parte. Berliner puso la primera piedra en la actual industria discográfica y creó la Gramophone Company, que daría después lugar a la discográfica EMI, que hoy en día pone el grito en el cielo porque ha nacido un nuevo invento que consigue acercarnos la música un poquito más sin tener que pasar por caja cada vez que se hace. Berliner no acabó con puestos de trabajo sino que la nueva industria creó otros nuevos. Al igual que los que transportaban el hielo en vigas para mantener fríos los alimentos cuando se vieron sustituidos por los frigoríficos, los que conducían coches de caballos por los coches de motor y los telares manuales por los telares mecánicos. El *Wall Street Journal* publicó en el año 2000 que la actual industria del copyright son los telares manuales del siglo XXI. Yo estoy totalmente de acuerdo.

4. La cuarta mentira es que los precios de los compactos pueden estar caros pero nadie obliga a los consumidores a comprarlos y que al final todo queda en su decisión. Ustedes no entenderán esto que acabo de decir porque viven en este planeta. Pero en el planeta donde viven las multinacionales quien no tiene dinero para comprar una vivienda es que está decidiendo vivir debajo de un puente y el que no tiene dinero para comida está decidiendo llevar la dieta de Mahatma Gandhi. Pero en mi planeta poco importa lo que decidas si el bolsillo te contradice. De nada sirve que la Constitución te dé un derecho que la economía te prohíbe.

5. Otra de las mentiras, esta es apocalíptica –aquí se han pasado un poco–, es que las descargas de Internet acabarán con la música directamente. Da miedo solo pensarlo. No sé si recordarán el efecto 2000. El efecto 2000 iba a acabar con la civilización conocida y todo porque dos tipos se olvidaron de introducir dos dígitos cuando hicieron los ordenadores. Lo que Hitler no consiguió con tanto empeño lo consiguieron estos dos tipos al hacer los ordenadores. Al final estamos aquí, hablando en el año 2003, y la mayoría seguimos vivos y no ha pasado nada de eso. Lo que sí ocurrió

es que mucha gente gastó mucho dinero para salvar su vida. En EE.UU. había gente que se metía en sitios que les protegían de desastres nucleares que se iban a desatar y compraban no sé cuantos softwares para proteger sus ordenadores. Y después de eso me di cuenta de que siempre que hay una profecía apocalíptica, siempre, hay alguien detrás ganando mucho dinero. Viene a ser la teoría de “que viene el coco”. Nuestra madre nos lo decía para que nos durmiéramos, no piensen que existía. Esto es lo mismo.

Lo que ocurrirá es que la música tendrá que adaptarse a estos tiempos. No se puede obligar a que los tiempos se adapten a la industria. No hace mucho salió en *El País* la noticia de que había nacido un sello discográfico on line llamado *Magnatune* y que sí se adapta a estos tiempos. Con este sello se permite comprar su música con un sistema que está muy relacionado con lo que tú crees justo. Es cierto que en *Magnatune* se pone un precio mínimo de justicia de 5 euros pero una vez que la has adquirido puedes distribuir la música libremente por redes P2P sin miedo de terminar esposado. El sistema de reparto de beneficios también es muy distinto del que acabamos de ver con el pobre Kiko Veneno. Con *Magnatune* se da al autor el 50% de los beneficios.

Por otro lado Tony Motola, que es un “capo” de Sony, creó una –(risas)... no se rían, es un “capo”...– especie de agenda de contratación que se encargará de administrar la agenda de los grupos, de promocionarlos y de representarlos de cara a los conciertos.

6. Y, por otro lado, la última, y ya no cuento más mentiras –no más sino de ellos–, es la que más preocupa quizás, o al menos la que más le preocupa a mi primo. La cuestión es: ¿Es esto delito? Bajarse música de Internet, ¿es delito? En principio si vemos la televisión casi es delito silbar el *No es lo mismo* de Alejandro Sanz e incluso aparece gente para decir que comprar en el top manta ya es delito y que bajar un disco también lo es. ¡Es todo delito!

Pero lo cierto es que el Código Penal se rige por un principio básico y que nunca se puede saltar que se llama “principio de intervención mínima” y hace que sólo actúe en casos en los que

la sociedad considera que se ha vulnerado un bien jurídico de una importancia tremenda y son acciones realmente graves. Es decir, no se puede meter en la cárcel a una persona por bajarse un disco de Britney Spears; como mucho habría que reeducarla, pero meterla en la cárcel quizás sea excesivo.

Si consideramos que esto es delito se darían verdaderas paradojas y sería casi considerar que el Código Penal se ha vuelto loco. Imaginen este caso: una persona se baja el último disco de Alejandro Sanz de Internet. Según la teoría de muchos artistas y algunos abogados esto sería un delito tipificado en el art. 270 del Código Penal y tendría entre seis meses y dos años de prisión. Sin embargo, si tú vas directamente a la tienda y dices “Yo prefiero el disco original. Pero también prefiero no gastarme un duro así que lo voy a coger”. Lo coges y te lo metes en el bolsillo, pero para probar coges dos más. Pues bien, eso no sería delito según el Código Penal; sería una falta porque no supera las 50.000 pesetas. Es decir, que si tienen pensado bajarse un disco de Internet ¡no lo hagan! Vayan directamente al *Corte Inglés* y cójanlo porque es mucho menos peligroso. Esto viene a ser lo que nos dicen continuamente.

Por otro lado, la Ley de la Propiedad Intelectual permite la copia privada en su artículo 31.2. La copia privada es toda aquella copia que se hace para uso privado sin fin lucrativo y sin difusión colectiva. La copia privada, por mucho que diga el *Ciberpaís* continuamente, no es sólo la que se hace de tu original que compras en la tienda, porque hay gente que dice que es la copia que se hace de su original legítimamente adquirido. En realidad, ese es el régimen de los programas de ordenador que están mucho más protegidos. Nadie sabe por qué un programa de ordenador está más protegido que el último libro de Eduardo Galeano, quizás debería tener la misma protección que el resto de las obras, pero el caso es que es así y tiene un régimen distinto y este sí exige que seas el usuario legítimo para hacer la copia. Pero la copia privada, la general que viene en el art. 31.2, es la que haces de cualquier obra tengas o no el original. Yo tomé la precaución antes de venir aquí de

preguntar directamente a la SGAE qué es lo que ellos entienden por copia privada porque veía una confusión tremenda en Internet sobre este concepto. Unos decían “es la copia que te haces de tu original”; otros decían “es cierto, es la que te haces de tu original, yo me he enterado...” y otros decían “¿tú para qué quieres dos copias de la misma música?, ¿eres tonto?, ¿por eso pagamos un canon?, ¿es cierto?” No, no es por eso por lo que pagamos el canon. Yo escribí a la SGAE y le pregunté qué entienden ellos por copia privada. Me contestó D. Ignacio Casado Casado, Delegado Territorial de la SGAE. Para no cansarles más no se la voy a leer entera. Está aquí por si la quieren ver. Lo que le dije es que había visto esa confusión en Internet, que había ido a la web de la SGAE para ver cual era su interpretación del concepto de copia privada y que según la definición que allí vi pensé que estaban de acuerdo con la interpretación de ese concepto que yo he dado anteriormente, es decir, que es la copia que hagas de una obra tengas o no el original, pero no sabía si había interpretado bien las palabras de la SGAE. La contestación fue muy escueta pero fue muy clara, me contestó: “lo ha interpretado perfectamente”. Es decir, en su opinión la copia privada es cualquiera que te hagas tengas o no el original.

Si esto es así, y hasta la SGAE lo admite con pocas palabras y a regañadientes, cabría preguntarse ¿entonces por qué aparecen en televisión diciendo que lo que hacemos es delito y que nos van a perseguir y que acabaremos con Tony King? Pues es una buena pregunta. A mí me ha costado encontrar la respuesta pero creo que es esta: si tú le dices a la ciudadanía que tiene un derecho tan importante como es este que te acerca la cultura un poco más y después se lo quitas, como ahora se pretende con la nueva redacción del Código Penal, es muy probable que los ciudadanos no se queden contentos y salgan a protestar porque tenían un derecho que se les ha quitado por intereses económicos. Sin embargo, si tú a la ciudadanía le convences de que no tiene ese derecho, es decir, que no tiene derecho a la copia privada, mientras que por otro lado ya estás pensando en quitárselo, obviamente la ciudadanía no va a protes-

tar para que le devuelvan un derecho que no sabe que tiene y que cuando lo ejercía lo hacía pensando que lo hacía ilegalmente.

Y, por último, ya sé que dije que la anterior era la última, pero me he acordado de otra mentira, dicen también que descargar música de Internet es gratis, y que por eso la gente prefiere lógicamente bajársela de Internet que ir a comprarla. Bien, esto no es cierto. No es gratis: hace falta un ordenador –muy caro, se lo digo–, una grabadora, compactos y, sobre todo, pagar conexiones muy abusivas mensualmente. Cuando digo muy abusivas quiero decir que son las más altas de Europa. Es decir, hay un consumo que crea riqueza y que crea también puestos de trabajo, ese consumo existe. Seguramente José Neri tendrá muchas ganas de hablar conmigo.

**José Neri:** No. Las justas.

**David Bravo Bueno:** Me alegro, eso es que estamos de acuerdo.

**José Neri:** Efectivamente. Si lo malo de esta mesa redonda es que estamos todos de acuerdo.

Todo lo que has dicho tiene bastante fundamento. Lo de la copia privada yo creo que te lo han explicado bien en la SGAE. Creo en esa definición: que es un derecho. Y lo que pasa es que ahora en el Código Penal, como tú muy bien sabes, hay otro derecho añadido, ni por encima ni por debajo, sino que es distinto, que es que si alguien rompe una protección va a tener una pena. Entonces, cuando alguien publique un disco sin protección pues tú tienes derecho a copia privada, pero si está protegido y tú lo revientas puedes tener una pena. Con esto último que has dicho parece que hemos coincidido los tres y es que, efectivamente, aquí los autores y los intérpretes, pero sobre todo los autores, están trabajando para que las compañías telefónicas tengan un magnífico beneficio y que gente con el seso que tiene tu primo se dedique a alimentar a las compañías telefónicas, que no a Kiko Veneno por supuesto. O sea: Kiko Veneno tampoco va a comer de tu primo. A mí me parece que eso es una cosa en la que tendríamos que intervenir para que no fuera así, o por lo menos que se equilibre un poco. Que

Kiko Veneno pueda comer, que tu primo no tenga ninguna pena por ese dinero que está tirando en comunicación y se lo dé al dueño del objeto que se comunica –y no estoy hablando de la industria sino del dueño–. Yo no he dicho nada de la industria discográfica porque ellos se mueven como se mueven. A mí lo que me preocupan son los autores; a mí y a la organización en la que yo estoy. Me gustaría intentar equilibrar esa descompensación que hay y que la gente sí tomara una posición de respeto hacia el derecho de autor. Ya que seguramente el derecho de autor no estaría tan penado como está. Y no se pondrían tan nerviosos los autores por todo lo que está ocurriendo. Vuelvo a repetir que Internet no nos preocupa; el pirateo va a ser tan pequeño que no se va a notar. Aunque esté mal dicho lo de pirateo porque los grandes fabricantes han desprotegido los sistemas de grabación y por eso ahora hay máquinas que duplican a toda velocidad y por eso se ha montado esa industria. En Internet no va a ocurrir, esto os lo puedo asegurar. Entonces todos tendremos que pensar de otra manera. Lo que sucede es que me gustaría que llegásemos a una convención para que no sea lesivo para el usuario. Que no sean las compañías telefónicas las que se lleven el producto de una llamada telefónica y que si transmiten propiedad de alguna manera los dueños se lleven algo.

**Xosé Manuel Blanco:** Yo sólo quiero hacer varias puntualizaciones a lo que me acuerdo, y sobre todo a un par de mitos que circulan sobre Internet, sobre lo que son contenidos musicales, venta y demás, entre los que está Courtney Love, Nacho y esta carta. A mí me parece que si bien el royalty que pone aquí de Kiko Veneno es de un 3%, Kiko Veneno era uno de los artistas que participaba en *Veneno* y quiero pensar que el resto de los royalties correspondientes a las ventas fonográficas de estos álbumes están repartidas entre los autores e intérpretes que con Kiko Veneno conformaban *Veneno*. De no ser así y siendo un 3% la verdad es que sería una negociación patética y penosa que se desarrolló en su momento y que lo mismo pasará con un montón de gente que ha hecho malos negocios. Pues tiene mala suerte, pero intentar de un mal negocio

sacar una visión general pues es muy arriesgado, y te lo digo yo que soy un crítico con la industria total, o sea, no te lo diría sobre este 3%, te lo diría sobre el 15 y sobre alguna cosa más y sobre muchos contratos. Pero ahora esto es un absurdo plantearlo así, o sea, está fuera de contexto y no refleja realmente un mercado tan patético como es el de la industria discográfica. Después hay otro tópico que circula abundantemente. El tópico es que como los grupos además de vender grabaciones y de realizar una serie de funciones también hacen conciertos. Pues, si cobran por conciertos ¿para qué van a cobrar por otra cosa? Pues es muy fácil. Yo opino que vosotros los abogados sólo deberíais cobrar por los juicios que sean separaciones de matrimonios, y que cuando defendáis a gente que lucha por una serie de libertades, etc., no tenga que pagar después al abogado. Es decir, que está muy bien, que tú puedes cobrar por lo que quieras, pero no puedes decir: no, tú no tienes derecho a cobrar por tu trabajo, porque es mi trabajo y son las plusvalías que yo merezco en compensación al trabajo que puedo desarrollar, como creador o como lo que sea. Yo tengo derecho a decir por lo que quiero cobrar.

Después en el acceso a la cultura, la verdad es que yo tengo mayor preocupación siempre por lo que es el acceso a la cultura de la comida, el acceso a la cultura de los medicamentos y el acceso a una serie de cosas que considero que son derechos y libertades fundamentales para el desarrollo de cualquier persona; que me parecen excesivamente preocupantes y esto no quiere decir que no me importe que la gente tenga acceso a la cultura de la información. Ya he intentado explicar en mi comunicación que lo veo fundamental, pero también creo que el acceso a la cultura no tiene por qué ser el acceso al disfrute de la cultura sino que puede ser a la información de la cultura, que son cosas distintas y es algo que intentaba establecer en lo que antes hablaba aquí: en las páginas de Internet serían las páginas de contenidos más que de servicios.



Otro asunto: los conciertos han aumentado un 23% y lo dice ARTE. Me parece muy bien. Habría que ver si en número o en capacidad recaudatoria pero en cualquier caso te diré que, en toda Galicia, en ARTE hay un representante y conciertos ha habido más de los que ha hecho esa persona. Y, probablemente, a ARTE le falten esos datos, por lo menos en lo que es la situación específica de Galicia, o probablemente sea una cuestión de números. Si es ¿tú cuántos conciertos hiciste? Pues me gustaría ver la fiabilidad de la estadística real para concluir que hay un 23% más de ingresos por conciertos de los que ha habido, que yo lo pongo en duda, aunque tampoco me parece nada definitivo ni que marque una cosa con otra. Es decir, en los conciertos, la recaudación por venta de entradas sube un 23%. Ojalá el próximo año suba un 50. Pero no tiene nada que ver. No podrías concluir que hay una relación directa entre aumento de la piratería y aumento de los ingresos por conciertos.

Y después el último punto era que las cosas tienen que ser gratis porque tú tienes derecho a disfrutarlas gratuitamente. ¿No?... La música... ¿cómo era el último punto?

**David Bravo Bueno:** El último punto era poner en duda que sea gratis bajarte música de Internet.

**Xosé Manuel Blanco:** Sí. La reflexión también está muy bien y suena muy divertida. Pero vamos a ver, la música es gratis en Internet. Otra cosa es que tú dividas y depende de los servicios que utilices. Es decir, yo entre los servicios que utilizo en un ordenador está el http, el smtp, el ftp, el ssl, el net, etc. Si quieres te hago una división de cada uno de ellos y te puedo decir más o menos lo que puedo gastar en cada uno de ellos. Pero en música, en mi caso en particular, desgraciadamente te diría que no es donde más volumen puedo mover. Y cuando es así, son contenidos lógicamente sobre los que tengo derechos. Pero no puedes decir que la música no es gratis en Internet porque tengas que pagar el servicio. Porque entonces te podría poner también varios ejemplos de casos en los que tendrías que dividir distintos porcentajes de lo que

es el coste y ver que no es gratis pero a lo mejor es un 0'1%, sobre todo si lo divides en el tiempo empleado. Bueno, eso es a grandes rasgos.

Después en que haya, que la música tenga que..., la verdad es que lo que me pierde normalmente de este planteamiento es que no sé cuál es el fin: ¿es que el derecho de autor no exista, que la música sea gratis porque sí? ¿O cuál es el planteamiento real? Porque es donde me pierdo. Por eso intento establecer un paralelismo con el software libre porque sí que creo que al software libre se llega por una idea y se llega por un concepto de un tipo de sociedad que se busca y que se quiere desarrollar. Pero en el caso de esto, no alcanzo a entenderlo, que es lo que me gustaría.

**David Bravo Bueno:** Bien, pues intento contestar a todo. Como ven estoy rodeado. Vamos a ver.

**Rodrigo Romani:** Espera. Podemos llegar a la convención de no irnos más allá de los diez minutos y dejar paso a la opinión del público.

**David Bravo Bueno:** Muy bien, intentaré ser rápido. Primero, José Neri dice que está totalmente de acuerdo con que la copia privada es la copia que se hace de cualquier...

**José Neri:** No, no, no, digo que estoy de acuerdo con lo que pone en el web de la SGAE.

**David Bravo Bueno:** Bien, voy a leer lo que pone la página web de la SGAE. Dice la web de la SGAE: "Según la Ley de Propiedad Intelectual, una obra ya divulgada puede ser reproducida sin autorización del autor cuando dicha reproducción se hace para uso privado del copista y siempre que la copia no sea objeto de utilización colectiva ni lucrativa. Por tanto un usuario particular no tiene que solicitar autorización del autor de una obra musical o audiovisual cada vez que graba la misma para su propio uso y sin que vaya a ser objeto de negocio". La pregunta que yo hice al señor de la SGAE fue: "Al leer esta definición entiendo que ustedes mantienen que el canon remunera la copia que hace una persona de una obra musical, ya provenga esa copia de un original

adquirido en una tienda destinada al efecto o descargado de Internet. Personalmente coincido con esta opinión pero desconozco si he interpretado bien sus palabras”. La respuesta fue: “Lo ha interpretado perfectamente”.

Otro punto, de los muchos que hay es... –si hay periodistas por favor la opinión de la SGAE–. ¿Estás de acuerdo con lo que dice tu compañero de SGAE?

**José Neri:** Yo estoy de acuerdo con lo que pone en el web de la SGAE.

**David Bravo Bueno:** Bien. ¿Y la interpretación que yo he hecho de lo que pone en la web?

**José Neri:** A mí me parece razonable que lo interpretes así, pero yo estoy de acuerdo con lo que pone en el web de la SGAE.

**David Bravo Bueno:** ¿Y con mi interpretación?

**José Neri:** Pues no mucho, pero es igual. Es válida también. No sé si habrá periodistas pero me da lo mismo si hay periodistas.

**David Bravo Bueno:** Es importante porque, no sé, para que mi primo no acabe suicidándose.

**José Neri:** No, tu primo se suicidará por otra cosa; por los pagos a telefónica me parece a mí que se suicidará.

**David Bravo Bueno:** No, por la compra de discos creo que era.

**José Neri:** No, por la compra de discos no se va a suicidar tu primo.

**David Bravo Bueno:** Vamos a ver. Voy a leer lo que parece que es la copia privada digital.

**Xosé Manuel Blanco:** A la copia privada le veo muy poco futuro también.

**David Bravo Bueno:** Bueno.

**José Neri:** Ninguno, no tiene ninguno.

**Xosé Manuel Blanco:** Me parece un error lo que se ha dicho del canon. Es decir, yo soy un usuario que nunca ha grabado un CD, nunca en su vida, música protegida por derechos, nunca, y pago

por mis cedés. Entiendo ese planteamiento perfectamente porque lo sufro. Pero te digo. No sé cómo se plantea una batalla así tan grande con una cosa a la que dudo mucho que le quede tiempo.

**David Bravo Bueno:** Bien, yo discrepo si le queda futuro o no. Yo creo que sí le queda. A mí lo que realmente me importa es saber si esa copia privada, que es la que en mi opinión te descargas de Internet, es legal o no legal. Luego hablaremos de si en el futuro se usará ese derecho o no se usará. Para mí lo importante es saber si se tiene. Leo en el libro *El derecho de autor en Internet* de Ignacio Garrote algo que nos da pistas de lo que es la copia privada: “distintas reproducciones que los usuarios hacen cuando reciben una obra en formato digital vía Internet”. Ese es el concepto de copia privada para este autor. Tengo otros. Si lo quieren ver también al final les doy la referencia.

Seguimos. Será ilegal romper la protección, el nuevo Código Penal preverá que el régimen de los programas de ordenador que hoy en día es un delito si rompes la protección —la simple tenencia para desprotegerlos ya es un delito—, se pretende extenderlo a todas las obras. Eso es lo que yo les comentaba antes que se intenta hacer. Por un lado decirle a la sociedad que no tiene un derecho mientras ya estás pensando en quitárselo. Porque suena absurdo que tengamos derecho a la copia privada, pero no el derecho a desproteger un CD por ejemplo. Es como si le dicen: ustedes tienen derecho a hacer fotocopias de este libro, pero este libro tiene un candado y usted no tiene llave.

**José Neri:** Perdona, pero es que si haces esos símiles... Yo tengo derecho a comprarme un martillo pero no a darle con el martillo en la cabeza a este señor.

**David Bravo Bueno:** Claro, porque darle en la cabeza es ilegal.

**José Neri:** Exactamente.

**David Bravo Bueno:** Sin embargo, la copia privada no es.

**José Neri:** Desproteger una obra protegida es ilegal.

**David Bravo Bueno:** No, lo va a ser. No se confunda, lo va a ser. No lo es todavía. Se está planteando y queda en nosotros si vamos a protestar por ello o no. No lo es hoy en día.

**José Neri:** Lo va a ser.

**David Bravo Bueno:** Y lo va a ser, eso dicen los que quieren que sea así, lo va a ser. Pero les pregunto si ustedes ven de sentido común que yo tenga derecho a hacer una copia privada del compacto de mi amigo, de mi amigo para mi uso privado tal y como dice la Ley de la Propiedad Intelectual. Sin embargo, el Código Penal, si yo desprotejo ese disco para hacer una copia a la que yo tengo derecho, me mete en la cárcel. Para mí es un sinsentido. Si ustedes se lo encuentran, de acuerdo. Voy a terminar porque si no nos atascamos. Kiko Veneno no va a comer de mi primo si se baja el disco. Vemos que de Sony Music tampoco se harta de comer.

**Xosé Manuel Blanco:** Incluso podía tener un adelanto de royalties de 8.000 millones de euros. Sale el adelanto de aquí.

**David Bravo Bueno:** Que tiene que devolver el dinero. Vamos a leer el adelanto. Es muy interesante lo que ha dicho.

**Xosé Manuel Blanco:** Deberías leer el contrato antes. Es decir, que sí, nos podemos echar unas risas con ellos, nos podemos echar unas risas que un trabajador cobre un 3%.

**David Bravo Bueno:** Hombre, a mí no me hace especial gracia, lo planteo de esta manera, pero no es gracioso.

**Xosé Manuel Blanco:** Nos podemos echar unas risas en este contexto. Te aseguro que negociándolo a nadie le hace gracia.

**David Bravo Bueno:** Claro que no.

**Xosé Manuel Blanco:** Pero también deberías de informarte sobre este meme que sabes que anda por ahí.

**David Bravo Bueno:** Bueno, vamos, ya es el colmo del eufemismo. Así que por bajarte un disco de Internet eres un pirata, pero una industria discográfica se queda con el 97% de tus beneficios y es una mala negociación.

**Xosé Manuel Blanco:** Yo he dicho...

**David Bravo Bueno:** Hombre, es ya el colmo.

**Xosé Manuel Blanco:** He dicho que primero no sabes exactamente a qué corresponde.

**José Neri:** Es que eso no es así.

**Xosé Manuel Blanco:** Primero, lo más probable y sin ver nada más es que el 3% se refiere a la producción musical y no a la artística.

**David Bravo Bueno:** Bueno, Kiko Veneno no lo planteó así.

**Xosé Manuel Blanco:** Vale, te puedo asegurar... Esto en estos años, en estas épocas, la industria discográfica todavía se aprovechaba más si podía de cada uno de los artistas; lo sigue haciendo y hay contratos más leoninos incluso que este, hay muchas cosas así, pero, que sea Veneno... Probablemente lo primero que tendrías que saber es si el contrato contempla todo y, en cualquier caso, pues sí, es una mala negociación. Hay muchas malas negociaciones, muchas, no sólo en el sector discográfico sino en todos. Lo que pasa es que las del sector discográfico se pagan durante años, o se sufren durante años, pero yo creo que ante esta tan mala negociación sería factible y posible renegociar este contrato sin ningún problema.

**David Bravo Bueno:** Mi pregunta personal. Luego te preguntaré obviamente que cuál es la negociación habitual, para que lo comentes. Bueno. Kiko Veneno no va a comer de mi primo porque mi primo se baje el disco. Lo que voy a decir me lo voy a inventar pero sirve de ejemplo: Mi primo no conocía a Kiko Veneno y nunca ha pensado en arriesgar veinte euros en comprar el disco de Kiko Veneno que después podría terminar en la basura porque no le gustara el cantante. Sin embargo, mi primo sí que ha conocido a Kiko Veneno a partir de la red: se baja un disco que no tenía pensado comprar porque es muy difícil arriesgar veinte euros para un artista que desconoces, y después de escucharlo dice "muy bien pues el artista me ha gustado y cuando venga a Sevilla voy a ir directamente a su concierto". Resulta que Kiko Veneno, si mi primo le hubiese comprado el disco, tampoco se habría forrado. Sin embargo, por ir al concierto quizás sí que indirectamente le da de comer al artista.

**Xosé Manuel Blanco:** Depende de la negociación que haya establecido con el promotor.

**David Bravo Bueno:** Luego hablaremos de las negociaciones.

**Rodrigo Romani:** Me temo que no nos da tiempo a hablar de las negociaciones a no ser que le quitemos la voz al público.

**David Bravo Bueno:** Sólo un apunte, –entonces me salto muchas otras cosas– y voy directamente a un apunte. Yo no digo que los derechos de autor no tengan que ser remunerados. Yo lo que digo es que debe establecerse un sistema por el cual se puedan remunerar estos derechos sin quitarle a la ciudadanía un avance tan importante como puede ser el hecho de compartir cultura sin limitación ¿Qué maneras hay para retribuir a los autores pero distintas de las actuales? Porque entiendo que debe haber alguna. No hemos acabado con las ideas. Pues hay; existe la doctrina minimalista –para que vean todo es una cuestión de ideologías al fin y al cabo–, que asegura que hay hasta nueve formas de retribuir los derechos de los autores sin necesidad de extender el copyright a Internet y haciendo que los usuarios tengan limitadas las descargas.

Estoy intentando encontrar, entre el maremágnum de papeles, entre los que hay sentencias, por si alguien las quiere, en las que absuelven a los que se bajan música de Internet, por si eso les tranquiliza (veo algún piratilla por aquí). Estoy intentando buscar porque había una cosa muy interesante, uno de los autores de la doctrina minimalista decía las nueve maneras que hay para retribuir al autor.

**Xosé Manuel Blanco:** ¿Te referías al software?

**David Bravo Bueno:** No, no, a todas las obras, algunas son...

**José Neri:** Ahora que viene Navidad puede ser “siente a un autor en su mesa”, antes era “siente a un pobre en su mesa”, ahora “siente a un autor en su mesa”.

**David Bravo Bueno:** Dentro de poco gracias a la industria discográfica será lo mismo: “siente a un pobre” será “siente a un autor”.

**José Neri:** Efectivamente.

**David Bravo Bueno:** Ahora mismo –como siempre no lo encuentro–. Está aquí.

**Xosé Manuel Blanco:** Cuando dices que el autor puede ser retribuido a través de los conciertos en directo, obligas a que el autor interprete sólo sus canciones y nada más que sus canciones y sean sus canciones, y aquel artista que interpreta grabaciones de otra gente o que hace adaptaciones de poemas, etc. . .

**David Bravo Bueno:** Claro, yo no hablo sólo de los conciertos. No existe sólo la retribución por conciertos, que es la que me comentabas antes. Uno tiene derecho si ha hecho un disco a cobrar por los dos años que ha estado ahí pensando ese disco en la cabeza –igual que se cobra en los conciertos por ofrecer al público la música–. Merecen esa retribución, todo trabajo tiene que estar remunerado, estaría bueno que yo dijera lo contrario. Sin embargo, existen maneras alternativas, o ya se están pensando, de remuneración, y esa remuneración no tiene que ir por un camino que haga que este avance, que ha hecho que mi primo este año no se enganche a *Gran Hermano*, continúe, y tenemos aquí a un autor de nombre impronunciable, Slater, que ha identificado hasta nueve posibles fuentes de ingresos alternativas para los titulares de derecho de propiedad intelectual como son: la publicidad, la esponsorización, las ventas a prueba, la venta de actualizaciones –sería el caso seguramente del software–, la venta de tecnología complementaria que haga posible el disfrute de las obras, la venta de objetos físicos relacionados con las obras, la prestación de servicios técnicos de reparación y apoyo, la compra y venta de información sobre las preferencias de los consumidores y la formación de grupos consumidores potenciales con una fuerte identidad.

**Xosé Manuel Blanco:** Está referido al software.



**Rodrigo Romani:** Perdón, gracias. Damos a palabra aos asistentes. Alguén quere intervir en principio? Si.

**Público:** Ante todo quería felicitar a David por su intervención. Yo también soy joven y me pareció sinceramente brillante. Soy músico, soy ruso. Quería hacerle una pregunta al señor José Manuel Blanco. Aquí pone que usted es manager, o sea, intermediario, y productor musical. Le voy a hacer una pregunta concreta ¿Hasta qué punto usted cree que es útil un intermediario? ¿Cuáles son sus labores? No tiene que ver mucho con el tema pero como soy músico a lo mejor me gustaría que me representara. Entonces quería que me explicara cuáles son sus labores, qué es lo que hace. Porque yo me represento a mí mismo y siempre considero que nunca es necesario un representante. Entonces estoy de acuerdo con David en muchas cosas que dijo. No en todas. No estoy de acuerdo por ejemplo con usted en lo que dijo con respecto a los ordenadores. Creo que es muy caro tener un ordenador; muy caro bajar esas canciones de Internet. Yo tengo un disco grabado y también se puede bajar de Internet. La industria musical es muy compleja. Lo más importante de la música es ser bueno. Si uno es bueno le van a comprar sus discos, le van a llamar a sus conciertos. Pero yo hago una pregunta concreta: su labor de intermediario –no sé si cobra un 15, un 20, un 25% por su trabajo–, ¿en qué consiste, hasta qué punto cree que usted es necesario como intermediario?

**Xosé Manuel Blanco:** La necesidad de un intermediario. Mi caso es bastante distinto, non é un caso habitual. Son un manager que participa dentro do propio grupo como un membro máis e normalmente os meus traballos teñen esa relación cos artistas. É dicir, que formo máis parte dos propios grupos que ser un manager á parte, como é o habitual no mercado. Pero a necesidade dun manager é moi sinxela. O día que o necesites vaste dar conta; é dicir, cando o teu volume de negocios sexa o suficiente para que...

**Público:** ¿Me puedes contestar en castellano?

**Xosé Manuel Blanco:** Sí. Que tu volumen de negocios sea suficiente, no ya para que puedas vivir de él sino para que realmente

necesites a una persona que gestione tus cosas. Es decir, en la mediana empresa o en la pequeña empresa hay mucha gente que no utiliza gestorías pues porque no las necesitan, porque tienen tiempo de hacerse ellos la contabilidad, pero hay otras muchas empresas que utilizan una gestoría. Manager es más o menos esa gestoría, con todas las comillas que quieras, y lo que va a hacer o lo que debería hacer es proporcionarte ayuda, en cuanto tú no puedes llegar a cubrir todos los campos del mercado en que estás metido; te los cubre y hace que con ello ganes más dinero de lo que ibas a ganar por tu propia iniciativa.

**Público:** Eso ya lo sé. Pero la pregunta es si es necesario que uno tenga un intermediario. Normalmente, en la gran mayoría de los casos, tú crees que los intermediarios van sólo a ganar su dinero. Porque yo conozco a muchos intermediarios que lo único que hacen es descolgar el teléfono y lo único que les interesa es su dinero, no les interesa para nada un músico, nunca miran por los intereses de los músicos.

**Xosé Manuel Blanco:** Es evidente que ese manager no te debería interesar, es decir, un manager es como..., igual que un músico. O sea, hay unos músicos que son unos impresentables, unos managers que son unos impresentables y hay gente que no lo es. Pero es igual. Simplemente por el hecho de que yo soy manager no soy más impresentable que tú porque seas músico. A lo mejor sí pero no necesariamente. Es decir, puedo tener más principios de libertades y de derechos y de todo que tú mismo haciendo esa defensa. Un manager no es un tipo, un marciano..., un manager es un gestor, una persona que conoce el mercado, que puede ver un contrato y saber qué porcentaje debe negociarse en cada sitio y una serie de cosas, informaciones que tú por ti mismo nunca vas a tener, porque para tenerlas necesitarías o bien la experiencia o la comunicación. Una de las desgracias dentro de la industria musical, y sobre todo referida a Galicia o si quieres al resto del estado, es que no hay una bibliografía básica, no hay un manual de a bordo para ver cómo cada día te planteas las distintas alternativas en la indus-

tria, en los conciertos, cómo negocias en una sala, eso todo va teniendo una evolución, y se supone que un manager que está al tanto y que sabe cómo está evolucionando el mercado es capaz de asesorar a un artista para decirle “pues no, es mejor que te vayas a este sitio, que a lo mejor aquí vas a ganar esto para que hagamos este otro...”.

**Público:** Pero sinceramente, contestando a mi pregunta: ¿crees que en la gran mayoría de los casos es útil un intermediario y su labor está plenamente justificada por lo que cobra? Es un 15, 20% por encima del caché de un músico. Es decir, si yo cobro, imagínate, 1000 euros, tú cobras 200 euros por representarme. ¿tú crees que, normalmente, está plenamente justificado este porcentaje del 20, 25 o 15%?

**Xosé Manuel Blanco:** Yo no conozco muchos casos como los que expones. Es decir, de donde no hay es difícil sacar, y un 20% de mil duros... Por descolgar el teléfono –sólo eso que tú dices– pues probablemente te gastes también. A veces da la sensación de que descolgar el teléfono no es nada, pero para descolgar el teléfono hay que saber a quién llamas, para qué lo llamas y tener el dinero para llamarlo y para pagar ese teléfono. Entonces si sólo va a hacer eso, a lo mejor un manager no puede hacer nada más con alguien que tiene un volumen de negocio que son eso... mil duros. Y tener que sacar de ahí, a lo mejor no puede hacer más y probablemente yo conozco bastantes casos de managers que trabajan con muchos grupos así que todavía no están generando volumen de negocio, y que arriesgan su dinero. ¿Qué porcentaje de gente necesita un manager? No lo sé, pero supongo que llegará un momento en el que dices: oye, pues ahora tengo que coger el teléfono, buscar aquí un concierto, tengo que negociar aquí con este y no tengo ni idea de lo que le voy a pedir. A lo mejor me viene bien un tipo que me asesore y ya está. Ese 20% famoso del que tú hablas normalmente no está vinculado al manager. Aquí no te voy a explicar tampoco sobre manager, oficina de contratación, diferentes alternativas. Normalmente a mí me parece más injusto que

ese manager que cobra un 20% le dé un 10% a ese otro intermediario que realmente sólo cierra el concierto. Creo que es menos equitativo pero es así.

**José Neri:** ¿Sabéis qué pasa además con frecuencia? Porque esto lo conocemos. Un manager se pone de acuerdo contigo, que nadie sabe quién eres, y empieza a arriesgar; cuando el asunto va bien, llega la Warner y te pilla. Y tú dejas de pensar en ese manager que ha estado arriesgando por ti. Porque en vez de darte dos conciertos llega –cuando digo la Warner digo Vale Music en *Operación Triunfo*– alguien que dice “no, hombre no, yo, además no te quito el 15, pero a lo mejor te quito el 40”. Pero a ti te interesa porque son muchos, muchos millones los que te dan. Este es un asunto de desencuentros y de desamores.

**Xosé Manuel Blanco:** Los contratos de explotación de los que te hablaba antes cuando me refería a que la industria discográfica está tomando posiciones también hacia terrenos de management para suplir las pérdidas en la distribución. Cuando me refiero a eso, me estoy refiriendo a que conozco contratos actualmente en que los grupos firman un 25% de sus derechos de merchandising, de Internet, de todos sus derechos posibles, habidos y por haber, a cambio de un manager que es la propia compañía y que al final va a necesitar otra oficina de contratación.

**José Neri:** Hay un mensaje que está en el aire y además está todo el mundo cubriéndolo: La industria del disco ha muerto, viva la industria de la música. ¿Por qué? Digo la industria, es lo que estaba diciendo José Manuel. Es que la industria no es un disco redondo, eso es lo que ya se ha terminado, eso ya se ha acabado, un plástico redondo. Ahora la industria es la música. Yo he visto contratos en el que tú no puedes ir a la peluquería sin pedir permiso. ¿Sabes qué te digo, no? Pues eso es la industria de la música. Porque es muy importante el dinero que puede dar un tipo que tiene los pelos así. Como vayas tú y te lo los cortes, se acabó el negocio. Pero no es un disco. Ya no es la música que tú haces, es cómo tienes los pelos, a dónde vas, etc.

**Rodrigo Romaní:** Me gustaría reconducir el debate del show bussiness en el que fuimos a parar a la cuestión de la propiedad intelectual y la gestión de derechos de autor en la nueva sociedad digital. Seguir enmarcando este debate en este sentido. Algunha intervención máis, por favor?

**Público:** Quería felicitar a mi colega y compañero de profesión, David Bravo Bueno, y quería preguntarles a todos los ponentes su opinión acerca de las medidas que pretende tomar la industria audiovisual, y a la luz de los problemas que tuvo la industria musical, con la instalación de los sistemas pay per view. Quería saber lo que opinan y sobre el control de este sistema pay per view por la gran industria cinematográfica norteamericana.

**José Neri:** Yo sé algo de eso. La industria audiovisual ha puesto sus barbas a remojar, porque ha visto como han pelado a los de la industria de la música. Y nosotros sabemos algo de eso porque además hemos intervenido seriamente en el asunto: hemos desarrollado un sistema de compresión, de encriptación precisamente para que los sistemas de pagar por ver se puedan utilizar. Os recomiendo que os conectéis al Portal Latino, a una sección que pone accine.com, y veréis como podéis descargar una película y verla tranquilamente a un precio muy razonable. Pero además va a haber control sobre esa visión en unos aparatitos que se llaman set-top box, que saben perfectamente quién entra y quién sale a la hora de ver una película. Y además en la televisión digital terrestre –algunos la llaman televisión digital terrenal; estarán pensando en los dioses, me imagino– están puestos ahí todos los mecanismos para el control del pago. La industria del audiovisual ha intervenido profundamente en esto. Eso no quiere decir que no se puedan saltar esos controles, pero va a haber que saltárselos si entramos otra vez en la discusión de antes. O sea, la industria de la música está liberando sus producciones para ponerlas. Hay ahí sitios como movieline, o allcinema, etc., donde hay películas que tú puedes ver. Lo que pasa es que no tienes más remedio que pagar por verlas. Esto no quiere decir que no estén las grandes producciones

absolutamente libres en Internet para podértelas descargar. También hay gente que se ha dedicado a meterlas ahí y se hacen miles y miles de descargas gratis. Pero en el caso del cine, a distinción de lo de la música, se están montando negocios ya legales en Internet. O sea, tiene muchas más posibilidades de salir rápidamente.

**Público:** Bueno, yo tenía una pregunta para cualquiera de los de la mesa que crea que me puede contestar mejor. Es una inquietud, más que sobre derechos de autor, sobre derechos de intérprete, y sobre un tema que creo que nos toca muy de cerca en Galicia: que son los archivos de recogida de música tradicional particulares que a veces se editan. Yo tengo una pregunta más directa. Por ejemplo, se nos acaba de regalar un libro y dos cedés de recogida de cantos tradicionales a gente en centros de la tercera edad. Mi pregunta es: ¿Hay que pedir un permiso o hay que tener un permiso de los informantes para poder editar eso? ¿O esto se obvia porque es gente mayor que normalmente no se preocupa de esto? ¿Existe alguna jurisprudencia? Por ejemplo, si yo tengo unas grabaciones de un informante, una señora cantando y tocando la pandereta y un gaitero, y las quiero editar, como de hecho hay por aquí grabaciones editadas en Galicia, ¿tengo algún problema jurídico con eso? Si la persona ha fallecido, si el informante ha fallecido y yo un buen día decido editarlo se me echa la familia encima, ¿cómo está este tema? Me gustaría saber.

**Rodrigo Romani:** Eu quero dicir que é un dos temas que vai centrar, imaxino, o debate da tarde, porque é de especial utilidade para o Arquivo Sonoro de Galicia na medida en que non existen unhas pautas absolutamente claras que nos indiquen o comportamento neste sentido. Imaxino que se queredes responder entramos dentro do dominio público. O dominio público eu entendo que é unha área nese sentido un tanto descoidada pola lexislación, un tanto indefinida, un caixón de xastre onde cabe todo. Pero realmente non creo que responda á necesidade que os arquivos sonoros teñen de regular determinadas áreas no dominio públi-

co, se é que é posible. Comentabamos esta mañá unha das cousas importantes para considerar no último cuarto de século. Nos últimos 25 anos do século XX, o folk en Galicia experimentou un ascenso moi grande, experimentou un número de vendas bastante considerable, e case todo o material que nutría esa música era material de dominio público. Déronse opinións arredor de que ese dominio público estaba xerando uns beneficios que os músicos cobraban directamente na medida en que un cando fai un arranxo de dominio público cobra o 100% dos dereitos que xera esa interpretación ou esa edición. Nese sentido, o dominio público estaba xerando uns beneficios que non tiñan ningún vector de volta. E si, non obstante, había unhas necesidades que tiñan que ver con certas áreas deste dominio público. Refírome, concretamente, á música tradicional. Hai centros onde se ensina ou se trata de ensinar música tradicional coas modernas adaptacións de folk que si necesitan uns ingresos determinados. E que, no caso da SGAE, se falaba de que poderían ter unha vehiculización a través da *Fundación Autor*. O que pasa é que a *Fundación Autor* toma unha serie de decisións con respecto aos seus fondos en función dunhas comisións que nomea e que non teñen por que saber, por que controlar e por que dominar de onde veñen as posibles fontes de ingresos e que tipo de música está fornecendo unha serie de fondos.

**Público:** Creo que ti agora o que ías explicar era máis ben o feito de que, por exemplo, hai unhas melodías típicas tradicionais e eu grávoas cos meus instrumentos. Eu referíame a algo incluso máis directo, que é: os discos propiamente editados de gravacións de vellos. Por exemplo, *La tradición musical en España*, toda a serie de Tecnosaga, ou a serie de *Raiceiras* que hai aquí. Son gravacións que se lle fixeron a xente concreta e son as gravacións desa xente as que se están vendendo. E polo menos algúns informantes que eu cheguei a coñecer, moitos deles nin sabían. Eu a un deles hai pouco leveille un disco: “Mira, sabías que estabas aquí?”. “Anda, e isto qué é?”. Iso é un baleiro legal porque non nos interesa que os vellos saiban de máis? A miña pregunta ía máis no feito de editar

as propias gravacións de campo, máis que versións miñas dunhas gravacións de campo.

**Xosé Manuel Blanco:** Necesitan a aprobación dos artistas e intérpretes.

**Público:** E ten que quedar escrita?

**Xosé Manuel Blanco:** Si, totalmente, claro.

**Rodrigo Romani:** Non obstante, eu estou en condicións de asegurar que o 98% de todas esas gravacións non dispoñen do permiso dos informantes.

**Público:** Eu estou seguro de que non.

**Rodrigo Romani:** É máis. Eu comentaba na inauguración o caso de Alan Lomax.

**Xosé Manuel Blanco:** Para iso necesita un manager.

**Rodrigo Romani:** No caso de Alan Lomax, gravacións dos anos 50 editadas en Estados Unidos e reeditadas agora pola casa Rounder Records, –temos aquí a un dos responsables das notas que acompañan a esa edición e que podería falar mellor ca min deste aspecto–, unha das súas teimas era que dalgunha maneira os informantes daqueles anos 50 se tiñan que ver retribuídos polos posibles beneficios que había de xerar a edición das súas interpretacións en Estados Unidos. De feito houbo algún intento para localizar a estes vellos informantes e devolverlles dalgunha maneira estes beneficios, máis que nada dunha maneira simbólica imaxino. Pero de feito había unha novidade: había un recoñecemento implícito que o recompilador, que ao mesmo tempo exercía as funcións de produtor non de editor, recoñecía que os propietarios ou os suxeitos ou os obxectos dos dereitos de propiedade intelectual eran como parte importante os informantes, cousa que non se está facendo en Galicia e eu creo que en poucas partes da península se ten que estar recoñecendo esa participación.

Curiosamente na edición deses discos si hai unha especie de actitude reivindicativa dunha tradición duns informantes, dunha especie de transmisión oral. E, non obstante, á hora de “repartir las pesetas”, esas intencións desaparecen de repente.



**Público:** Quería hacer una pregunta al señor Neri, pero también por extensión a los otros presentes: ¿es posible defender el derecho de los autores, hablando de Internet, sin al mismo tiempo estar defendiendo la posición de las discográficas y de las multinacionales y defendiendo el abuso? Porque es un abuso realmente; creo que es un abuso los precios de los discos. Es decir, ¿se puede defender el derecho del autor a que efectivamente viva de su obra sin que al mismo tiempo estemos defendiendo que una multinacional se esté probablemente forrando por la venta de discos?

**José Neri:** Precisamente nuestro trabajo va enfocado a eso. Cuando una discográfica hace un disco nos tiene que pedir a nosotros una licencia para utilizar las obras, y esa es la manera más fácil de controlar el derecho. O sea, llega una discográfica, nos dice “voy a hacer cien mil copias” y entonces hay unas tarifas y cobramos por esas cien mil copias. En lo que está apareciendo en Internet, en este momento nosotros tenemos mucho descontrol. Te estoy hablando del derecho de autor. Igual que en la pregunta anterior, hay que distinguir muy claramente entre los derechos de producción y los derechos de autor. Si se saltan la ley en cuanto a los derechos de producción –durante 50 años se protegen esos derechos–, una vez pasados los 50 años se pueden hacer las copias que quieras de los discos. Pero mientras, están protegidos tanto para los intérpretes como para los productores. Con el derecho de autor, son 75 años después de morir el último de los autores, si es una obra compuesta. Y creo que protegemos bastante bien los derechos de autor en este país. Para poder proteger a los autores mandamos a una serie de personas a los conciertos y entonces se cubren una hojas en donde se pone claramente de quién son las obras y el dinero que se recauda. En concepto de ese derecho es lo que se reparte a cada uno de los autores. Pero hay mucho fraude también porque no podemos llegar a todos los conciertos que se dan en España. Y además yo también creo que va a ocurrir, que van a aumentar las actuaciones en directo, y va a ser mucho más difícil controlarlo. Pero en Internet, como decía al principio y sigo reiterándolo, sí lo vamos

a controlar. Y si las compañías de discos o los intérpretes se enriquecen con una obra, nuestro lema de que “el autor siga la suerte de su obra” vamos a poder conseguirlo. Al autor le va a ir bastante mejor de lo que le va ahora. Siempre es mucho menos porque es cierto que las tarifas sobre la utilización de una obra son muchísimo más reducidas que lo que se consigue explotando esa obra. Fijaos, hablando en macrocifras: la industria del entretenimiento en este país –y cuando se habla de entretenimiento la mayor parte es utilización de obras, la industria del entretenimiento que va desde bares, hoteles, radios, televisiones, discos, Internet..., todo lo que queráis– en total tiene un movimiento de tres billones de las pesetas antiguas. Pero la recaudación de autores, de derechos de autor es de 230 millones de euros, nada más. Eso no es ni el 0,002%. Y además nadie puede grabar una canción ni interpretarla como no se haga una obra. Pues los derechos de autor en España son 130 millones de euros y mueve una industria de ese calibre; o sea, que se pierde mucha energía. Es una parte muy pequeñita la del autor y, sin embargo, es muy castigada y muy contestada. Yo creo que David tiene razón en muchas cosas de las que dice pero no entiendo por qué los autores son siempre tan contestados. Somos como la ONCE, siempre somos culpables de todo. ¡Si somos los ciegos de toda esta movida! Tenemos que proteger a los autores; como no los protejas, el resto de cosas no ocurren. Y cuando se está hablando constantemente del canon, por ejemplo en el canon de la copia privada, ¿sabéis cuánto se llevan los autores? Dos céntimos por cada soporte, dos céntimos, porque aquí sólo se habla de la SGAE. Pero hay ocho entidades de gestión, ocho que los trece céntimos del canon de copia privada se lo reparten y los autores sólo se llevan dos céntimos. ¿Cómo se puede estar protestando por esto todo el rato? Es una cosa increíble lo que está sucediendo con esto. Es más, en el resto de Europa, que siempre hablamos del resto de Europa pero es así, están cobrando el doble, no sólo los autores, sino el canon de copia privada es el doble del que hay en España. Y cuando nosotros empezamos a protestar por esto, para

que pagaran esto, fue en el año 96, 97, cuando un CD virgen costaba 1.900 pesetas, y seguíamos pidiendo lo mismo. Lo que pasa es que se ha convertido esto en una industria magnífica, pues es un magnífico negocio que ha pasado de un millón de copias a doscientos millones de copias. Ahí se incluye música y películas. Por eso ha crecido tanto. Pero aun así nosotros pedimos dos céntimos de todo este tinglado ¡Cómo se puede estar protestando por esto cuando los autores en este país, que generan todo ese negocio tan impresionante a todos los niveles, sólo recaudan 230 millones de euros y hay que repartirlos entre un colectivo de 70.000 autores. Y no más allá del 7% de los autores en España cobra por encima del sueldo mínimo interprofesional. Decidme qué otro colectivo aguanta una situación de este tipo. Y sólo consiguen dos céntimos por un CD virgen. Los autores están perdiendo dinero, no lo están ganando. Lo ganan de otra manera, no en la copia privada. ¿Y tenemos que seguir protestando por esto? ¿Por qué no nos preocupamos de otras cosas? Yo creo que es martirizar un colectivo innecesariamente.

**Rodrigo Romani:** Has sacado el tema y David creo que tiene algo que decir, y con esto finalizamos la sesión.

**David Bravo Bueno:** Tengo una pregunta para José Neri, como oyente más. Dice que la Sociedad General de Autores recauda en los conciertos, si tocan las obras que están protegidas. Mi pregunta es, y es una simple pregunta: ¿qué ocurre cuando esos conciertos son benéficos?, ¿también van allí a pedir el tanto por ciento de la taquilla?

**José Neri:** Sí. Si después quiere el autor coge su dinero y se lo entrega a la ONG que sea, pero desde luego el autor no está en el concierto benéfico. ¿Qué pasa con el que pone las luces? ¿Quién es el que se lo lleva además?

**David Bravo Bueno:** Salió una noticia no hace mucho y quería saber si es cierta o no. Pero se habla de que en un concierto benéfico por el *Prestige* –que aquí estarán muy sensibilizados con esto, como en realidad el resto de España– sólo uno de los gru-

pos era socio de la Sociedad General de Autores y el resto de los grupos no lo era. Dicen las malas lenguas que la Sociedad General de Autores, a pesar de que ese concierto tenía ese noble fin, llegó allí y recaudó como siempre hace para cualquier concierto. ¿Eso es cierto?

**José Neri:** Pues lo más seguro, porque si no lo hace ha hecho mal su trabajo. O sea, que lo más seguro es que lo hiciera, no lo sé. Si uno no recauda los derechos de autor hace mal su trabajo.

**Xosé Manuel Blanco:** Tengo algo que decir porque a mí me toca en buena parte esos conciertos: es así y efectivamente la SGAE ha cobrado y cobra en todos los conciertos gratuitos que se realizan. Hay dos explicaciones para ello. La primera es que se podría abrir una coladera perfecta para muchos conciertos que fuesen de algún modo benéficos y entonces no tuviesen que pagar derechos de autor y los autores no estuviesen protegidos. Y después, que las obras que se representan dentro del sitio estén o no protegidas por derecho. Pues todos y cada uno de los artistas que van a ser interpretados en ese sitio deberían firmar una hoja diciendo que ellos quieren ceder sus derechos. Porque SGAE no tiene capacidad, ni siquiera legal por contrato, para cederlos. En el caso de los conciertos realizados con motivo de la catástrofe del *Prestige*, lo que han hecho los autores es condonar los ingresos –no los derechos que no pueden hacerlo porque la Ley de Propiedad Intelectual no lo permite– para que vayan directamente a la cuenta a la que ellos han decidido que vaya ese dinero. Otra cosa es que por el medio del camino se quede un 15% de recaudación o lo que sea. Y ahí es donde yo digo que me gustaría pedirle a la SGAE que también aportase –no sé si lo ha hecho con la catástrofe del *Prestige* o otros–. Pero lo que es el contenido económico, si el autor –no el artista que lo interpreta– decide condonarlo puede hacerlo y de hecho se ha hecho habitualmente.

**David Bravo Bueno:** Bien, yo no sé si la noticia que tengo es totalmente cierta o no.

**Xosé Manuel Blanco:** Es cierta.

**David Bravo Bueno:** ¿También que todos los autores menos uno no era de la Sociedad General de Autores?

**Xosé Manuel Blanco:** El único grupo que estaba asociado a SGAE era...

**José Neri:** Nosotros no hacemos nada que no esté conforme con la ley. Entonces, ¿qué estás preguntando? No entiendo. Nosotros no hacemos nada que no sea por la ley. ¿O piensas que sí? Porque si es así, como es tu oficio, tira para adelante.

**David Bravo Bueno:** Lo que digo es que esto es discutible. Incluso la moralidad del uso de esa ley también es discutible. Hay una página de abogados en Internet –[www.adhoc.net](http://www.adhoc.net)– a la que les recomiendo que vayan. Allí se está discutiendo por los letrados de la página si es o no legal lo que la Sociedad General de Autores tiene costumbre de hacer. Tampoco sé si es cierto pero les recomiendo que entren y lean un poco sobre si estaríamos dentro de la legalidad o estaríamos en un abuso de derecho. También existen los derechos pero cuando se abusa de los derechos eso ya no lo ampara la ley.

Por otro lado, dice José Neri que la Sociedad General de Autores protege a los autores. Claro, es su cometido. Sin embargo, yo también quiero hacer una pregunta sobre esto. Tampoco sé si es cierto y seguro que tú me dirás la verdad: En la SGAE, ¿es cierto que los autores tienen un sistema de votos cuya ponderación tiene que ver con los ingresos de tal manera que los que más ingresan más votos tienen?

**José Neri:** Sí, pero está ponderado. Sí, es un poco parecido cuando alguien –no es tan claro ni tan directo– tiene una participación importante en una empresa y entonces tiene más votos que otro en el consejo y decide las cosas. Hay quien, por ejemplo, sus obras no recaudan nada y no se le cobra por administrárselas. Hay gente que es socio de la SGAE y tiene cientos de obras que no generan ningún derecho; sin embargo se les administran sin ningún problema.

**David Bravo Bueno:** Si la SGAE tiene un sistema ponderado de votos que tiene que ver con la cantidad de ingresos de los artistas –ya no los artistas de las papas fritas con huevos sino Alejandro Sanz y grandes artistas en el sentido de que venden mucho, por eso digo grandes, después ya los gustos personales dependen de cada uno–, ¿no es lógico pensar que la SGAE, que defiende a los autores, en realidad, está dirigida por una élite porque son ellos, al fin y al cabo, los que tienen mayor número de votos según sus ingresos?

**José Neri:** No. Está dirigida por las personas que el reglamento les ha permitido por su capacidad llegar a votar y decidir qué cosas se hacen allí. Pero tanto el reglamento como la ley están administrados por el Ministerio de Cultura. No se puede hacer nada en la SGAE sin estar aprobado. El reglamento yo no sé si es bueno o malo; es el que es, en mi opinión.

**David Bravo Bueno:** Será su opinión. Es el sistema el que decide si es bueno o malo y si realmente la SGAE está representando al 90% de los autores –eso sí los de los huevos fritos con patatas–, porque estos autores por sus ingresos tan mínimos pues no tendrían muchas posibilidades de voto, supongo.

**José Neri:** Tienen todos los derechos que el reglamento les da.

**David Bravo Bueno:** No me cabe duda. ¿Por qué la protesta por el canon?

**Rodrigo Román:** Perdón David pero es que ya no nos da tiempo. Lo siento pero lo del canon tendrá que esperar a la tarde.

## EL DEPARTAMENTO DE DOCUMENTACIÓN DE LA SER

*Ángeles Afuera*

Jefa de Documentación de la SER

### EL ENCUADRE HISTÓRICO

La radio en España es un fenómeno relativamente nuevo. Ni siquiera tiene un siglo.

Tampoco se concibió para lo que hoy representa: era sólo un entretenimiento de los aficionados a la telegrafía sin hilos, unos cuantos locos que se repartían por el país pendientes de las novedades que venían de Estados Unidos, de Inglaterra y de Francia, y que instalaban sus antenas “que se yerguen como retando a los que prohíben oficialmente las mismas”, decía la revista *Ibérica* en julio de 1923.

Este alud del progreso se propagó por toda España y ya antes del verano de 1923 el gobierno se vio obligado a dictar un Real Decreto donde quedaban prohibidas todas las estaciones transmisoras y receptoras que no tuvieran su correspondiente permiso.

En 1924 los radio clubs y las revistas de radio crecieron como las setas, de modo que comenzó a verse aquello como un negocio interesante, especialmente por parte de las empresas eléctricas –Telefunken o Marconi– y de los comercios dedicados a la venta de aparatos radiofónicos, que muchas veces albergaban en la propia sede de la tienda un club de galenistas o de radioaficionados... o de radioyentes. La Cadena SER, en la Gran Vía 32 de Madrid, mantuvo durante mucho tiempo aquel Club de Radioyentes y aquella tienda llamada “Servicio Radio para Todos” en la que se podían comprar y reparar radios, transistores y hasta planchas.

Si nos fijamos en esos primeros años, en esos locos años veinte, vemos cómo la legislación se centra en el control de la radio-difusión, en ponerle puertas a un campo que crece desmesuradamente. Se establece la licencia y el canon por tenencia de receptor

—¿recuerdan la vieja idea de cobrar un canon por cada aparato de televisión?—, se ordena la utilización de las ondas, la frecuencia de emisión, el horario autorizado... Sin embargo, nada encontramos sobre regular el producto que allí se ofrecía.

¿Y qué se ofrecía?

Leemos la programación de “Radio Club Sevillano” correspondiente a octubre de 1924:

- 6:30. *Charla recreativa: “La fauna que nunca existió”.*
- 6:45. *Artículo periodístico del día.*
- 6:55. *Boletín meteorológico.*
- 7:05. *Concierto de violín y piano por el duo Igmarr.*
- 7:20. *La “cancionista” Teresita Rojas cantará algunos números de su repertorio.*

Y aquí llegó el conflicto. Las emisoras —para esa época funcionaban ya cuatro en España con total normalidad— se toparon con la Sociedad General de Autores, que reclamaba unos derechos de autor por las transmisiones que difícilmente podía pagar una radio tan incipiente y con unos planteamientos tan escasamente empresariales.

Radio Barcelona tenía como principal activo de su programación las retransmisiones de las óperas que se representaban en el Gran Teatro del Liceo. La emisora tenía que limitarse a dar un único acto por las cantidades astronómicas que reclamaba la Sociedad General de Autores. Pese a la buena relación entre los directivos de la radio, algunos liceístas y el teatro, nada les eximía de pagar dichas cantidades. Para evitar tal sangría, la radio hizo campaña entre sus oyentes para que se adscribieran como “socios protectores” a razón de 3 pesetas al mes.

Las óperas pudieron darse. No así las representaciones teatrales. Se negaron los empresarios, temiendo que la difusión por radio de las obras mermara sus ingresos en taquilla. Este problema no se presentaba sólo en España: de esas mismas fechas data un acuerdo de la cadena británica BBC con los teatros londinen-



ses, a partir del cual podía emitir anualmente hasta 26 fragmentos de representaciones escénicas al año, los viernes y sábados, sin exceder los 30 minutos por fragmento y comprometiéndose a no difundir obras que estuvieran en gira por provincias.

Mientras tanto, las relaciones entre los empresarios radiofónicos y la Sociedad General de Autores iban de mal en peor. En febrero de 1925 la SGAE llegó a adoptar el acuerdo de prohibir las emisiones radiofónicas de cuplés nacionales y extranjeros si las emisoras no pagaban los derechos correspondientes. Y se recomendó a los dueños de los teatros que no permitieran el paso de micrófonos a sus instalaciones.

La Sociedad General de Autores intentó buscar solución convocando un “Congreso Nacional sobre la propiedad intelectual en las emisiones de radio”. Pero se le advertía en un artículo publicado por el diario *El Sol*: “Piense si por apresurarse o por tirar excesivamente de la cuerda no corre peligro de tomar medidas que, a la larga, a los propios autores perjudicarían”. Y es que los autores habían vislumbrado ya las posibilidades de difusión que tenía la radio y cómo sus obras podrían llegar a muchísimas más personas que las que acudían a los teatros.

Otro problema se presentó con los autores, conferenciantes, escritores, académicos, que poblaban las emisoras en aquellos primeros años. El director de Unión Radio Madrid, Ricardo Urgoiti, acabó con el amateurismo en la radio, y las colaboraciones voluntarias y gratuitas pasaron a ser remuneradas.

Cuando la radio comenzó a ofrecer productos genuinamente radiofónicos, creados ex profeso para este nuevo medio de comunicación, pasó lo mismo: las obras originales y las adaptaciones teatrales, las radionovelas, los llamados Teatros del Aire se “compraban” a sus autores, de modo que la propiedad de la pieza quedaba en manos de la empresa radiofónica. En muchas ocasiones los guionistas eran personal a sueldo de la emisora. También lo eran los actores, que componían las compañías estables de Radio Madrid o de Radio Barcelona.

Estamos hablando, hasta este momento, de una radio que transmitía en directo, es decir, que NO registraba el sonido en un soporte y luego lo reproducía. Discursos, radioteatros, conferencias se perdían irremediabilmente en cuanto salían al éter, puesto que no era frecuente, ni muchas veces posible técnicamente, grabar todo aquello.

Sólo un ejemplo: durante la campaña electoral del 16 de febrero de 1936, el gobierno reguló –más bien, prohibió– la difusión de mítines políticos por la radio. Los partidos ya habían experimentado la fuerza de la propaganda radiofónica y estaban dispuestos a utilizarla a tope, pero Alcalá Zamora consideró que “al ser la radio un instrumento del Estado y una concesión del Estado, sería absurdo que se utilizase para combatir al régimen político”. Por cierto, también se reguló el lanzamiento de propaganda electoral desde aviones.

Azaña, Largo Caballero, Gil Robles tuvieron que hacer sus discursos en auditorios y teatros de Madrid, pero usaron la línea telefónica para que, en ese mismo momento, se les pudiera escuchar desde otros auditorios y teatros de distintas ciudades en España. El único que pudo hablar por radio en esa campaña fue el presidente del Consejo de Ministros, Portela Valladares, que en las vísperas del 16 de febrero recibió a Unión Radio en su despacho, pronunció en directo su discurso y luego repitió varios fragmentos para que fueran grabados por la casa Gaumont, francesa.

Sólo intervenciones muy relevantes se grababan y conservaban. Los discos –discos de gramófono, de pizarra, de piedra– se destinaban fundamentalmente a la música, y gracias a ello hoy se pueden escuchar aquellas viejas grabaciones de ópera, zarzuela o de orquestas de música ligera.

Pero no hemos tenido la suerte de que lleguen a nuestras manos las voces de Federica Montseny hablando a través de “La Voz de España”, de La Pasionaria en sus mítines radiados por Unión Radio Madrid cuando decía “Más vale morir de pie que vivir

de rodillas” o el célebre “¡No pasarán!”, o del general Queipo de Llano con sus charlas por Radio Sevilla, casi 600 charlas precedidas por un repiqueteo de castañuelas, una cada noche, durante 18 meses, y otras salpicando la emisión, hasta que él mismo tuvo que disculparse: “Mi garganta sufre enormemente y no puedo dominar esta ronquera que padezco, por lo que en lo sucesivo hablaré tres veces al día”. Pues bien, ni una sola de ellas se conserva.

¿Qué pasó con todas aquellas voces? ¿Se perdieron también en el aire o fueron grabadas y destruidas por motivos de represalia política tras la Guerra Civil? Hace mucho tiempo, un funcionario jubilado me contó que había presenciado, muy joven, cómo en los pasillos del edificio de la Puerta del Sol de Madrid, sede del gobierno de la II República, había visto destrozar a taconazos los discos de pizarra grabados con los discursos de Azaña. Será por eso por lo que tanto la SER como Radio Nacional no conservan más que un registro sonoro de la voz del presidente de la República, y no tiene la menor relevancia histórica. Es un audio de un documental francés rodado el 31 de octubre de 1932 durante una visita del primer ministro Herriot al cigarral del doctor Marañón, en Toledo.

¿Será por eso por lo que la voz de Federico García Lorca se haya perdido y ni siquiera la Fundación Lorca haya podido recuperar algún registro fonográfico de él? Cuesta creer que a un hombre que paseó *La Barraca* por toda España, que recitó sus poemas en la Residencia de Estudiantes, que viajó a América, sólo se le puede escuchar tocando el piano, mientras canta *La Argentina*. Hace algún tiempo se dijo que un coleccionista privado de Buenos Aires tenía una grabación de Lorca y que estaba dispuesto a negociar con ella. El gran problema que se presenta es saber si “ése que habla ahí” es Lorca. ¿Quién le oyó hablar entonces que pueda comparar ahora, que pueda establecer que realmente es Lorca y no otro?

## EL ORIGEN DE LOS ARCHIVOS SONOROS

Como pueden comprobar, la radio de esa primera época no cuidó su “memoria”, no grabó todo aquello que emitía, no sintió la necesidad de hacerlo, no tuvo vocación de trascendencia, ni siquiera pensó en el posterior negocio. No se le obligó a hacerlo mediante leyes, porque no había leyes que regularan su mensaje, sólo las había para su canal. Nunca se hizo una ley para la radio, que tuvo que adecuarse a aquella vieja Ley de la Propiedad Intelectual que redactaron a finales del siglo XIX unos legisladores que jamás habían soñado con que habría un medio de cultura e información así.

Durante la dictadura las emisoras comerciales se vieron obligadas a emitir sólo entretenimiento, quedando para Radio Nacional de España el monopolio de la difusión de información. Nunca sabremos si eso benefició o perjudicó sus contenidos, porque mientras RNE aportaba la propaganda, la radio privada era la innovación, investigaba nuevos formatos y se adaptaba a los gustos de la audiencia. Sólo una cosa las unía: el teatro radiado, de gran calidad tanto en la radio oficial como en la comercial. En los años 50 fueron los teatros, radionovelas y dramatizaciones, muchos de ellos con guiones originales. En los años 60, los programas cara al público, con un presentador estrella de gran popularidad y un contenido de humor, concursos, entrevistas, etc. En los años 70 la música moderna salvó a la radio del arrinconamiento que algunos le pronosticaban frente a la televisión. En los años 80, finalmente, se impuso la radio informativa, una vez liberados todos de la censura previa y de la obligatoriedad de conectar con el *Diario Hablado*.

A lo largo de aquella etapa, las emisoras privadas no se vieron en la obligación de conservar su emisión. La necesidad creó el órgano, como tantas veces: sólo se guardaba aquello que podría interesar reemitir más adelante. Un ejemplo claro lo constituyen las radionovelas de la SER. El cuadro de actores solía interpretar los capítulos en directo. Pero se grababan a tiempo real. Y en una sala

de copias, donde había numerosos magnetofones, se hacía una copia para cada emisora y se enviaba para su posterior difusión. Entonces no existía, como hoy, una cadena real, un circuito microfónico –hoy es un satélite– que uniera a todas para difundir a la vez la emisión.

Estas grabaciones sí han podido conservarse, así como breves muestras de programas cara al público, que ni siquiera se registraban en magnetofón. Tal como se emitían, se perdían. Lamentablemente, por este procedimiento, hemos perdido la posibilidad de escuchar hoy emisiones como “Cabalgata Fin de Semana”, “Ustedes son Formidables” y tantos otros que constituyeron éxitos rotundos en sus respectivas épocas.

Y ustedes me dirán: ¿no habría por allí un enamorado de la radio, o un empleado más celoso de conservar las emisiones, o alguien que desde su casa grabara su programa favorito? Y tengo que recordarles lo que recuerdo a menudo a quienes me preguntan: los sistemas de grabación son casi unos recién llegados. El primer magnetofón de hilo se consiguió a través de la embajada americana en Madrid, en 1945. El primer magnetofón de cinta llegó casi de contrabando. Venía de Tánger. Corría 1947. El primer casete lo trajeron algunos locutores españoles –Mario Beut, Mariano de la Banda, Ernesto Lacalle– en 1966, de regreso de Italia, donde habían acudido a una reunión con la RCA. Les costó 4.000 ptas. Sobra decir que estas innovaciones costaban dinero y que las empresas privadas, siempre mirando la peseta, exigían a los productores el continuo reciclado de cintas. La cinta magnetofónica donde estaba grabada, por ejemplo, una entrevista con Pío Baroja se borraba sin compasión para grabar encima de nuevo otra entrevista con Concha Piquer. Y, una vez emitida, se borraba de nuevo para grabar... Era un proceso que iba deteriorando la emulsión de las cintas y nos iba dejando sin la voz de Baroja, sin la voz de doña Concha y... etc., etc.

Por tanto, ni la obligación, ni la necesidad, ni la economía aconsejaban acumular cintas en un archivo sonoro. Y tengo que decirles con pesar que en Radio Madrid, la cabecera de la

Cadena SER, no existió archivo sonoro hasta bien entrados los años 80, cuando la radio informativa demandó su existencia. Un ejemplo algo distinto fue el de Radio Barcelona, donde se creó un archivo, llamado el ARCHIMAG, que fue almacenando, con una catalogación muy sui géneris, aquellas “voces importantes” que pasaban por la emisora. Un gesto voluntarista, casi el empecinamiento de un jefe técnico, que permitió agrupar una buena colección de documentos sonoros. Cuando a finales de los 80, sospecho que quizá por necesidades de espacio, esta colección corrió el peligro de desaparecer, el archivo se cedió en custodia a la Generalitat con el compromiso de procurarle mejor ubicación, de catalogarlo definitivamente y pasarlo a un soporte de conservación más duradera. En otras emisoras se han hecho acuerdos similares con entidades públicas, como el caso de Radio Valladolid y la Fundación Joaquín Díaz.

#### EL DEPARTAMENTO DE DOCUMENTACIÓN DE LA SER

Por lo que respecta a Radio Madrid, un hecho informativo precipitó su creación en 1981. Durante la noche del 23-F la SER grabó, tanto la emisión que iba narrando los acontecimientos del Congreso de los Diputados, como el audio que nos llegaba del hemisiciclo, gracias a un micrófono que permaneció abierto. Con todas aquellas cintas, que no podían seguir el camino de las otras, las que se borraban y reciclaban diariamente, se comenzó a hacer un archivo sonoro de “lo más importante”. El criterio se dejaba a cargo de los redactores de Informativos, que aconsejaban al técnico adscrito a este Departamento qué guardar.

En 1988, tras la entrada en la Cadena SER del Grupo PRI-SA, se empieza a madurar la idea de crear un Departamento de Documentación que pueda dar un servicio más normalizado a los redactores y conserve de forma más profesional la emisión. Un año después comienza a funcionar, con los servicios de Hemeroteca, Biblioteca y Fonoteca.

A lo largo de estos 14 años el Departamento de Documentación ha ido creciendo y modernizándose. Afortunadamente nació ya en la era de los ordenadores, por lo que la catalogación siempre se ha hecho en aplicaciones informáticas, primero en BASYS y desde hace tres años, y después de una migración realmente afortunada, en TEAMNEWS, con un programa de diseño propio que llamamos DOKUMENTOR. Del viejo soporte de cintas magnetofónicas hemos pasado al digital, que permite un acceso rapidísimo e impide que se pueda perder un documento sonoro. Nuestra asignatura pendiente es la digitalización total del archivo, y el acceso e intercambio con otras cabeceras regionales de la cadena, vía Intranet.

Lo que no hemos podido conseguir aún es conservar completa la programación durante un tiempo prolongado. Conservar cada día 24 horas de audio y, lo que es más importante, catalogarlas es una tarea titánica para la que estamos estudiando fórmulas. De momento, conservamos la emisión durante todo el tiempo que nos exige la ley a efectos de reclamaciones. Y se envía al archivo sonoro una selección, cada vez más completa, de lo que emitimos cada día y de otros documentos sonoros que interesa conservar: entrevistas, ruedas de prensa, intervenciones parlamentarias y los llamados “cortes de voz”, fundamental ingrediente de los servicios informativos.

#### LOS DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL

La radio, en estos 80 años, ha ido cumpliendo con su labor primera: informar y entretener. Se ha convertido en un medio de comunicación de masas dirigido por empresas periodísticas cuyos ingresos se basan en la publicidad que se incluye en la emisión. ¿Y no se pueden hacer otros negocios tangenciales a éste? “Nosotros hacemos radio”, me dijo un directivo de la SER hace algunos años. Pero esta afirmación puede estar cambiando: los productos radiofónicos, además de ser emitidos en un momento determinado, pue-

den cobrar un valor extra por sí mismos. Existen documentos sonoros para recordar o divertirse –un concierto, un partido de final de la Copa de Europa–. Hay otros que se convierten, con el tiempo, en testimonio de excepcional interés histórico –el 23-F, la retransmisión de la llegada del hombre a la Luna–. Los hay que, juntos, dibujan una época: su valor de evocación podemos verlo, por ejemplo, en la serie de TVE “Cuéntame”.

Y es en este aspecto de la radio en el que los derechos de la propiedad intelectual cobran toda su importancia.

De aquella vieja Ley de la Propiedad Intelectual de 1879 –que se hizo cuando aún no existía la radio–, hemos pasado a la nueva Ley de la Propiedad Intelectual de 1987, actualmente refundida tras la transposición de distintas directivas comunitarias en el Real Decreto Legislativo 1/1996 –que se ha redactado en plena era de la imagen, de lo audiovisual–. Por eso en ninguna de ellas se ha legislado teniendo en cuenta las especificidades de la radio. Dado que en el artículo 94 se extiende la regulación de las obras audiovisuales a las obras radiofónicas “en lo pertinente”, los departamentos jurídicos de las empresas radiofónicas se atienen a este “aplicala como puedas”.

Respecto a los derechos de autor, que “nacen por el hecho de crear”, la interpretación siempre es compleja. Una obra original está protegida por la ley, pero... ¿hasta qué punto es original una emisión cuyo formato se repite cada día? Y dentro de un programa como “Hoy por Hoy” de Iñaki Gabilondo, ¿qué consideraríamos “obra original”? ¿una revista de prensa?, ¿un comentario del conductor del programa? Hay piezas realmente originales, literarias: “La letra pequeña” o “La Foto”, secciones de Luis del Val. Hay otras que, indudablemente, no lo son: las noticias que escribe un redactor para los boletines informativos.

En todo caso, los redactores y locutores radiofónicos suelen estar vinculados a su empresa por un contrato laboral, en el que –por la presunción general de cesión del artículo 88 de la Ley– se cede a favor del productor, es decir, la empresa, la explotación de



tus creaciones. Si el contrato no es laboral sino mercantil, se especifica esta cesión en una cláusula.

La cesión a la empresa, sin embargo, tiene matices. Ahora que están de moda los libros basados en recopilaciones radiofónicas, autor y empresa tienen que ponerse de acuerdo sobre los derechos de autor. Es el caso de “Los años difíciles”, un libro de Alberto Elordi basado en la recopilación de cartas que los oyentes enviaron al programa “Hoy por Hoy” relatando sus experiencias durante la Guerra Civil.

Otro caso curioso que se nos ha presentado: las recopilaciones de “gazapos” radiofónicos, elaboradas por Gorka Zumeta y Ramón Gabilondo, pudieron pasar a libro, e incluso se recogieron en un CD, pero aquí podía entrar en colisión un tercer factor: el derecho al honor de aquellos que cometieron los gazapos y que pueden verse ridiculizados. No es lo mismo meter la pata en un boletín –que el tiempo borrará de la memoria– que ver inmortalizada la metedura en un libro. De todos los gazapos recogidos, sólo hubo un caso de una locutora que prefirió que se retirase en la segunda edición el error que había cometido. Y se hizo.

En el artículo 90 se nos habla de la remuneración de los autores. Los párrafos 2, 3 y 4 no son aplicables al sector radiofónico, ya que se habla del derecho “irrenunciable a obtener una remuneración” por los ingresos que se generen de la exhibición pública de la obra audiovisual. Estamos hablando de las llamadas entidades de gestión –la SGAE, la AGEDI y la AIE– que han permitido regular y recaudar esos derechos, en beneficio de los creadores. De hecho, las empresas radiofónicas tienen contratos generales con ellas, para poder difundir música de forma no comercial sin necesidad de tener que pedir un permiso para cada canción que se emite. Sin embargo, en el caso de los autores de obras radiofónicas no existe una entidad de gestión, entre otras cosas porque no hay un mercado de archivos sonoros que genere recaudaciones de las que los autores puedan llevarse su “pellizquito”. ¿Podrá crearse en su día?

Respecto a los artículos 92 y 93, vemos muy claramente que esta Ley no se hizo para la radio. En ambos se habla de la versión definitiva. El legislador pensaba sin duda en las películas.

Y un detalle más, por terminar este repaso: el artículo 93 (b) nos indica que no se puede destruir ningún soporte de obras originales, ya que el autor podría reclamar indemnización. ¡Ya me hubiera gustado a mí que este artículo se cumpliera, al pie de la letra, en aquellos años 50, 60 ó 70, para poder tener hoy unos estuendos fondos sonoros!

Para terminar, me quiero referir a los derechos de las entidades de radiodifusión, contemplados en el artículo 126 y siguientes de la Ley. En él se indica que nadie puede fijar nuestras obras —en este caso emisiones—, ni reproducirlas, ni comunicarlás públicamente ni distribuirlas sin autorización.

Dejando aparte el pirateo de la señal, que sería un ejemplo muy burdo de algo que no se puede hacer, hay cuestiones más “de matiz”. Ahí nos topamos con “la cita”. El derecho de cita es una excepción al derecho de explotación, un uso permitido en los casos de que exista junto a lo citado un comentario, un análisis, un juicio crítico. Habrán observado ustedes que, a veces, una emisora de radio incluye fragmentos de entrevistas o declaraciones hechas a otra. La propiedad de esos “cortes de voz” es de la entidad de radiodifusión, pero es posible utilizarlos en otras citando fuente y autor y si sobre ellos no hay una reserva de derechos. “Según dijo ayer en la SER el secretario general del PSOE...”. Sobra decir que la comunicación entre redacciones de Informativos suele ser fluida, pese a la competencia, y que a menudo se nos reclaman cortes por parte de otras emisoras.

¿Quién tiene la propiedad de lo que se dice en la radio, de lo que son declaraciones, opiniones, no consideradas como “obra de creación”? La entidad de radiodifusión tiene la propiedad del soporte. La grabación de lo que Aznar dice en la SER es propiedad de la SER. La grabación de lo que un oyente anónimo dice en la SER es propiedad de la SER. Con una salvedad: el propietario de

esa voz tiene el derecho a la propia imagen. Un caso de lo que digo se nos presentó hace tiempo, cuando un director de cine quiso que le facilitáramos la confesión que un oyente había hecho al programa “Hablar por Hablar”. La historia que contaba era realmente dramática, el accidente de tráfico de sus padres, que fallecieron. Finalmente no se cedió.

Por último, una referencia a la caducidad de los derechos de las entidades de radiodifusión, que la Ley fija en 50 años. Los documentos sonoros anteriores a 1953 habrían pasado ya a ser del dominio público. Realmente son muy pocos, y los pocos que hay ya circulan, previamente pirateados, por emisoras, universidades, talleres de radio, etc. Podríamos decir que la voz de María Sabaté dando el primer indicativo “EAJ 1, Radio Barcelona”, aquel 14 de noviembre de 1924, ya no tiene dueño, porque forma parte del patrimonio sentimental de los españoles.

PROPIEDAD INTELECTUAL Y USUARIOS:  
LA EXPERIENCIA DE LA FONOTECA  
DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA

*Margarida Estanyol*  
Directora

INTRODUCCIÓN

El tema de esta jornada llega en un momento de máxima actualidad. La transposición de la Directiva 2001/29/CE ha obligado a los países miembros de la Comunidad a modificar sus legislaciones en materia de derechos de autor para armonizar los diversos aspectos de este ámbito dentro de la sociedad de la información.

No me extenderé en términos que se habrán tratado en la primera parte de este *Encontro*, porque el objetivo de esta presentación es dar a conocer la experiencia de la biblioteca nacional de Catalunya (receptora del depósito legal en su ámbito autonómico) en relación al acceso y uso de los documentos sonoros y audiovisuales.

La Biblioteca de Catalunya tiene definida su misión en torno a tres ejes:

- Recopilar, conservar y divulgar la producción bibliográfica catalana y aquella relacionada con el ámbito lingüístico catalán.
- Velar por la conservación y la difusión del patrimonio bibliográfico.
- Mantener la condición de centro de consulta e investigación científica de carácter universal.

La importancia de tener en cuenta estos ejes radica en la interpretación que después se haga de los preceptos legales, como se verá.

La Fonoteca es la unidad de la Biblioteca que cumple esa misión con los documentos sonoros y audiovisuales (excluyendo los soportes informáticos), mediante:

- Adquisiciones (documentos antiguos y de reciente edición)

Hay que tener en cuenta que, aparte de la adquisición de documentos previamente divulgados en soporte comercial, la Fonoteca posee y recibe también documentos sonoros y audiovisuales no editados: fondo del *Archimag* (programación propia) de Radio Barcelona, fondos de particulares como el archivo de ópera procedente de los legados de Jaume Baró, o los archivos sonoros de Conxita Badia o de Anna Ricci. También hemos recibido fondos de empresas, traspasados con o sin derecho de reproducción (bobinas sonoras de la discográfica catalana *Concèntric* o vídeos U-Matic de la productora *Humberfilm*).

- Catalogación (descriptiva y analítica)

El sistema de gestión bibliográfica de la Biblioteca (VTLS) no permite, en la versión actual, documentar aspectos como la disponibilidad de derechos del documento descrito. Aunque las normativas catalográficas tienden a ser abiertas, y más aún después de la aparición de los documentos electrónicos, en una descripción catalográfica raramente se manifiestan datos relativos al *copyright*.

La práctica de la Fonoteca tampoco contempla esta posibilidad, aunque nos la hemos planteado después de la aparición de las *IASA Cataloguing Rules*<sup>1</sup>. Estas reglas de catalogación, a diferencia de las tradicionales *ISBD(NBM)* o de las *Anglo American Cataloguing Rules*, incluyen un capítulo en el cual se definen los elementos que deben conformar la descripción de la información relacionada con los derechos de autor del documento que se describe.

1. IASA Cataloguing Rules Editorial Group. *The IASAS cataloguing rules : a manual for description of sound recordings and related audiovisual media*. Convened by Mary Miliano. Sotckholm, Baden-Baden : International Association of Sound and Audiovisual Archives, 1999.

Versión electrónica: <http://www.iasa-web.org/icat/> [Consulta: 18 de noviembre, 2003].

- Conservación (física y analógico-digital)

En el ámbito de la conservación documental, los profesionales bibliotecarios y documentalistas han debatido el contenido del Anteproyecto de Ley de Reforma del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual de 23 de enero de 2003. Se trata de un texto que estos profesionales cualifican de retroceso respecto del Decreto 1/1996. Y lo es, por cuanto el texto nuevo no contempla un límite claro de la ley sobre la copia privada<sup>2</sup>. La práctica de la Fonoteca, amparada por la misión que le otorga la ley que la creó, realiza copias privadas destinadas a la preservación de originales, copias que nosotros denominamos “de seguridad”. Es fácil entender que, sin la precaución de preservar y conservar el patrimonio documental y bibliográfico (incluido el sonoro y audiovisual), su uso se vería irremediabilmente limitado en el futuro.

En este sentido, es muy recomendable la lectura de un folleto que, sobre esta materia, ha publicado la IASA bajo el título *La salvaguarda del patrimonio sonoro : ética, principios y estrategia de preservación*<sup>3</sup>. En él se orienta sobre las prácticas profesionales recomendadas para procurar la salvaguarda del patrimonio sonoro.

- Difusión (eventos, ediciones, documentos electrónicos)

La Fonoteca, como el resto de la Biblioteca de Catalunya, pone a disposición de los usuarios los documentos que custodia. Es una condición *sine qua non* que el ingreso de documentos a la Biblioteca no puede estar condicionado a ningún tipo de restricción para su consulta. Esta condición queda expresada, por ejemplo, en el documento mediante el cual se acuerda una donación.

El carácter de biblioteca nacional destinada a la conservación del patrimonio, por otro lado, nos impide prestar la mayoría

2. Ver el texto de las alegaciones del grupo de BPI de Fesabid en: <http://www.fesabid.org/federacion/gtrabajo/bpi/limitesbibliotecas.htm>

3. Versión en castellano: *La salvaguarda del patrimonio sonoro : ética, principios y estrategia de preservación*. México : Conaculta, Radio Educación, 2003. (Normas, prácticas recomendadas y estrategias IASA-TC 03). Versión original electrónica: <http://www.iasa-web.org/iasa0013.htm> [Consulta: 18 de noviembre , 2003].

de los documentos que conservamos. El préstamo se limita, en la mayoría de casos, al interbibliotecario. Por consiguiente, la reprografía es uno de los servicios más reclamados y utilizados por los usuarios.

Las ventajas de la divulgación electrónica nos han permitido dar a conocer y sacar a la luz pública para todos los ciudadanos parte de nuestros fondos. Así se ha venido haciendo durante todo el presente año, en el cual cada unidad de la Biblioteca se ha turnado mensualmente para presentar alguno de los llamados “Tesoros de la BC”. La Biblioteca, desde su página *web*, facilita el acceso a estos documentos –parcialmente o totalmente digitalizados–, que ilustran la presentación textual de la exposición virtual.

#### CRONOLOGÍA

La Fonoteca de la Biblioteca de Catalunya fue creada, como ya se dijo en la anterior edición de este *Encontro*, con el nombre de Servicio de Reproducción del Sonido en el año 1962. Esta “reproducción” se refería a lo que en lengua inglesa se expresa con la palabra *playback*, es decir, reproducir el documento para su escucha.

En el año 1994 se produjo un acontecimiento crucial para el desarrollo del servicio de reproducción por copia dentro de la Fonoteca: Radio Barcelona cedió sus fondos sonoros (*Archimag* y *Discoteca*) a la Biblioteca de Catalunya mediante convenio de cesión en depósito. Entre los acuerdos establecidos, la Fonoteca debía facilitar copias de los documentos analógicos en formato digital a la emisora. Fue así como nació el laboratorio de sonido, el cual se equipó convenientemente para ejercer esta función.

La Fonoteca realizaba copias para los usuarios, pero estos debían aportar el soporte virgen y no había precios establecidos para este servicio. A partir de la publicación y entrada en vigor del Decreto Legislativo 1/1996, de Propiedad Intelectual, a la Fonoteca se le plantearon dos cuestiones:

1ª) Establecer la normativa por la que se permitía copia de documentos propiedad de Radio Barcelona a los usuarios de la Fonoteca.

2ª) Establecer un reglamento general adecuado a la normativa legal.

El primer punto se resolvió mediante las negociaciones que llevaron a cabo abogados especialistas de ambas partes. Como resultado se suscribió un acuerdo anexo al contrato, mediante el cual los documentos propiedad de Radio Barcelona se podían reproducir libremente siempre que su finalidad de uso fuera el estudio y la investigación. Para la edición o la difusión pública, el usuario debía obtener la autorización expresa de Radio Barcelona.

El segundo punto tardó más en resolverse. Después de afrontar el traslado de la Fonoteca a la nueva sede de la calle Hospital, en 1998, el servicio de reprografía de la Biblioteca pidió un informe jurídico al Departament de Cultura como asesoramiento para la redacción del reglamento de reprografía. Finalmente, el reglamento se aprobó un año más tarde.

#### ESTUDIO PREVIO

A petición de la Fonoteca, el Servei Jurídic del Departament de Cultura emitió un informe sobre el marco jurídico de las reproducciones sonoras y audiovisuales permitidas.

En su informe, el Departamento deja claro que, del mismo texto de la ley, se desprendía que se permitían “reproducciones de fonogramas, obras audiovisuales y grabaciones audiovisuales sin necesidad de autorización por parte del titular de los derechos, siempre que la reproducción se realice sin finalidad lucrativa por parte, entre otros, de las bibliotecas y fonotecas, y siempre que esta reproducción se realice exclusivamente con finalidades de investigación”.

Basándose en el artículo 37.1 de la LPI, los elementos básicos que se tuvieron en cuenta fueron de tres tipos:



1) Destinatarios de las copias: podían ser la propia Fonoteca o terceros.

2) Finalidad de la copia: el supuesto se aplicaba a las copias destinadas exclusivamente para finalidades de investigación.

3) Ánimo lucrativo: referido al de la entidad que practica la reproducción<sup>4</sup>.

A modo de conclusiones, el informe daba luz verde a la Fonoteca para realizar copias de fonogramas, obras y grabaciones audiovisuales<sup>5</sup>, siempre y cuando la reproducción se realizara con finalidades de investigación.

En cuanto a las copias para uso del copista (copia privada de obras ya divulgadas) sólo se permiten siempre que la copia no sea objeto de utilización colectiva o lucrativa. Como compensación, se establece la remuneración por copia privada, según reza el artículo 25 de la LPI y la nueva –y controvertida– aplicación de esa remuneración aplicable a partir de septiembre del 2003<sup>6</sup>.

La consulta directa de la Ley nos permitió tener en cuenta aspectos interesantes tales como definiciones (fonograma, obra audiovisual, grabación audiovisual), así como la duración y límites de los derechos.

Por otro lado, también estuvimos en contacto con el Grupo de Bibliotecas y Propiedad Intelectual de FESABID, ya que no teníamos constancia de otros centros o bibliotecas que tuvieran un reglamento en el que se permitiera la copia de documentos sonoros y audiovisuales<sup>7</sup>.

4. Los precios públicos aprobados para ser de aplicación en la Biblioteca de Catalunya siempre están por debajo de los cálculos del coste mismo de reproducción.

5. Ver las definiciones de los distintos términos en el texto de la LPI.

6. La Fonoteca no está exenta del pago de los diversos cánones que se aplican tanto a los aparatos reproductores como a los soportes vírgenes. En el caso de los CD-R, hasta la fecha se han utilizado siempre los CDR audio.

7. <http://www.fesabid.org/federacion/gtrabajo/bpi/memoria99.htm> [Consulta: 18 de noviembre de 2003].

LA REPROGRAFÍA EN LA FONOTECA  
DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA.  
APLICACIÓN Y RESULTADOS

1. Reglamento interno

El reglamento interno se aprobó en 1999 y se encuentra disponible en la página *web* de la Biblioteca (<http://www.gencat.net/bc>). Por lo que se refiere a la reproducción de documentos sonoros y audiovisuales, se especifica:

- a) Que la reproducción de documentos se hará efectiva si el estado de los mismos lo permite.
- b) Que las copias serán fieles al estado del original (no se aplicarán técnicas de restauración).
- c) Que el soporte estándar será de 60 minutos [actualmente 74 para el audio], excepto para obras originales de más duración.
- d) Que las copias de documentos no editados comercialmente no se efectuarán sin la previa obtención, por parte del usuario, de los correspondientes permisos de los titulares de los derechos. Se exceptúan los fondos con acuerdos contractuales que sí permiten estas copias (Radio Barcelona, Concèntric).

2. Impreso de solicitud

Como resultado de las modificaciones del reglamento, se elaboró un nuevo impreso de solicitud de copia exclusivo para documentos sonoros y audiovisuales que recogiera todos los datos necesarios para iniciar el procedimiento:

- a) Datos del o de los documento/s original/es a copiar.
- b) Datos de la copia.
- c) Datos del usuario y declaración de uso (privado, de investigación y estudio).
- d) Petición de autorización por copia de uso público.
- e) Autorización de la dirección de la Biblioteca.

Al amparo de la ley vigente, la Biblioteca de Catalunya aplica las siguientes normas de reproducción de documentos:

- Para la investigación: se podrán reproducir totalmente las obras que sean de dominio público o que estén agotadas. En los demás casos, sólo será parcial y hasta un tercio de la obra, a menos que se disponga del permiso de los titulares de los derechos de propiedad intelectual<sup>8</sup>.
- Para uso público o comercial: la responsabilidad para obtener los permisos de los titulares de los derechos recae sobre el usuario. No será necesario pedir autorizaciones para la reproducción de las obras de dominio público. Si la Biblioteca ostenta los derechos de propiedad intelectual, la autorización será de carácter no exclusivo.

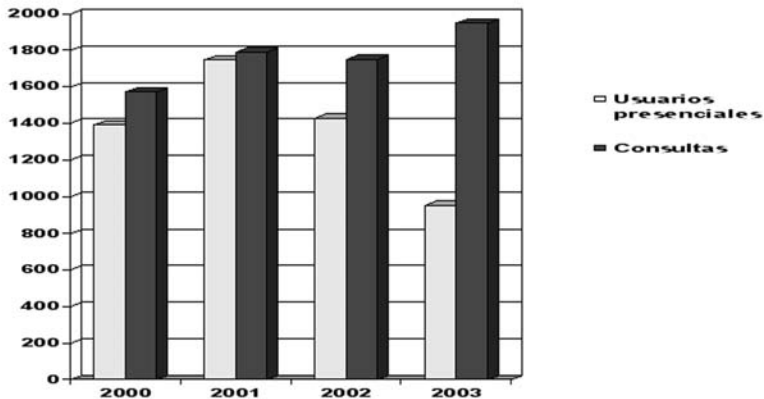
### 3. Usuarios y consultas

En el contexto del servicio de documentos de la Fonoteca, es interesante conocer el uso de las colecciones, tanto de la consulta directa de los documentos como de la solicitud de copias (ya hemos dicho que no se realiza préstamo).

La tipología de usuarios de la Fonoteca contempla un amplio abanico: coleccionistas de discos, profesores y alumnos de universidades y conservatorios, aficionados, medios de comunicación, productoras, administraciones, etc.

Los servicios de acceso a los documentos nos indican el volumen de circulación de los documentos de la Fonoteca. En el gráfico siguiente se muestra la evolución del número de usuarios y las consultas que se han realizado desde el año 2000 hasta el presente.

8. En el ámbito editorial se puede conocer la disponibilidad de un título en el mercado consultando el repertorio del ISBN. No existe, sin embargo, nada similar para conocer la disponibilidad de documentos sonoros y audiovisuales. La práctica actual de la Fonoteca es comprobar, con los medios disponibles, la existencia en el mercado de los documentos sonoros y audiovisuales publicados dentro de los cinco últimos años.

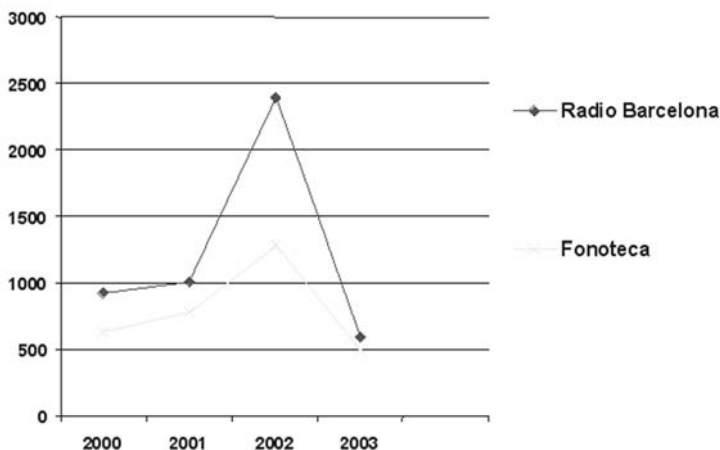


Estas estadísticas no recogen el número de usuarios no presenciales, los cuales pueden consultar los catálogos y solicitar copias a través de la red, usuarios que año tras año van en aumento. Se constata, sin embargo, un descenso del número de los usuarios presenciales, al igual que ocurre en el resto de la Biblioteca.

Las cifras de consultas de documentos, en cambio, incluyen tanto los que se sirven en la sala de consulta como los que se sirven directamente al laboratorio para realizar copias a otros usuarios no presenciales (Radio Barcelona, principalmente). Este hecho explica que la disminución del número de usuarios presenciales no vaya acompañado de una disminución del número de consultas.

#### 4. Copias

Para el recuento estadístico, la Fonoteca distingue entre las colecciones que son de su propiedad y las que no lo son. Entre estas últimas, la más importante por volumen y frecuencia de uso es, sin duda, la de Radio Barcelona.

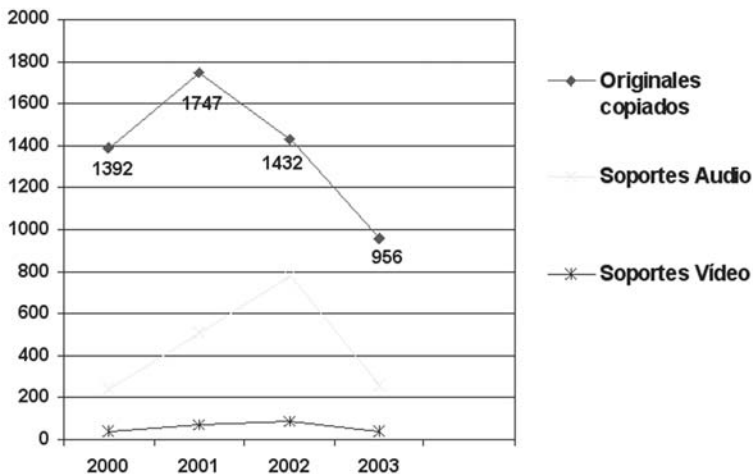


Los fondos de Radio Barcelona incluyen una colección de bobinas de producción propia, el *Archimag* (fragmentos de programas, cortes de voces, radioteatros, emisiones de eventos, etc.) y la *Discoteca*, formada por una colección de más de 100.000 vinilos. Como ya se ha comentado, el uso y copia de los fondos de la emisora (la más antigua de España) está regulada mediante contrato, el cual especifica que sólo se deberán pedir permisos para realizar copias con finalidad de uso público.

Los fondos propios de la Fonoteca incluyen los documentos sonoros y audiovisuales recibidos por Depósito Legal y los adquiridos por distintos medios (donaciones, compras, intercambios).

El gráfico refleja el uso para reproducción de ambas colecciones, teniendo en cuenta tanto las que se solicitan desde el servicio al usuario como las que se realizan para Radio Barcelona.

Por lo que respecta a las copias de documentos, hay que tener en cuenta que cada soporte virgen puede incluir más de un documento, principalmente cuando se copian discos de 78 rpm (que suponen la gran mayoría de solicitudes).



En el gráfico se muestra la cifra de originales utilizados, así como el desglose de las copias en soporte audio y vídeo solicitadas. Como se puede comprobar, la Fonoteca recibe principalmente solicitudes de reproducciones de audio<sup>9</sup>.

### CONCLUSIONES

La Fonoteca de la Biblioteca de Catalunya, como organización dedicada a recopilar, conservar y dar acceso a la información sonora y audiovisual, ha creado un servicio de acceso que se ajuste a las necesidades de los usuarios, en la medida de lo posible y siguiendo todas las indicaciones legales.

Los usuarios que acceden a una biblioteca de carácter nacional, cuya función primordial es la preservación del patrimonio, son aquellos cuyas necesidades de información no se resuelven en otros centros como las bibliotecas públicas, las universitarias o las especializadas. La tipología de nuestros usuarios es variada, pero en la

9. En el año 2002, los soportes más solicitados fueron los discos de 78 rpm (541), los vinilos (428), los CDs (202), los vídeos (121) y los casetes (26).

mayoría de casos sus necesidades de información revierten en una aportación al progreso del conocimiento.

El servicio de reproducción de la Fonoteca no sólo realiza actividades orientadas a facilitar el acceso de los documentos en la actualidad. Tiene también la función de velar para que los documentos sean consultables en el futuro. Ello implica una labor de conservación y preservación que está condicionada por la durabilidad de los soportes, así como por la disponibilidad de los equipos lectores y reproductores de los mismos. Esta labor obliga a realizar lo que nosotros llamamos copias de seguridad, sin las cuales esta garantía de acceso se vería comprometida en el futuro.

Si bien nadie pone en duda que el objetivo del legislador es permitir leyes más justas, también es cierto que en el caso de la redacción del Anteproyecto de reforma del TRLPI los usuarios se han manifestado por haber sido excluidos de las consultas. De ahí que nos cuestionemos, desde el mundo de las bibliotecas, el sistema de equilibrar derechos y responsabilidades.

## ESTADO, PALABRA Y ESCRITURA

*Mateo Maciá*

Director Archivo Congreso de los Diputados

En primer lugar, muchas gracias por invitarme a esta reunión. Yo, fundamentalmente, me he dedicado al estudio de la comunicación escrita más que al estudio de la comunicación oral o de la palabra dicha o hablada, pero resulta imposible, o muy difícil, estudiar la comunicación escrita sin referirse al estudio de la propia oralidad.

Aprovechándome de la circunstancia de que soy el último interviniente voy a hacer algunas puntualizaciones a las cosas que me han sorprendido, que me han llamado la atención, de las intervenciones anteriores, muy brevemente.

El libro al que se refería anteriormente Rodrigo Romani, *El bálsamo de la memoria*, es una puesta en perspectiva histórica de la comunicación escrita y un estudio, sobre todo, de los momentos de transición entre medios de comunicación y de las implicaciones cognitivas, culturales y sociales que tienen.

### DE AUTORES, FALSIFICACIONES Y DERECHOS

Se ha hablado mucho de autor, esta mañana sobre todo. Yo quería remarcar que, desde un punto de vista histórico, el concepto de autor es algo muy reciente. Quizá como autor moral podría aparecer en el Renacimiento, pero como autor sujeto de derechos económicos, del que hemos hablado fundamentalmente hoy, el autor no aparece hasta el siglo XIX con los grandes novelistas en Francia, en Gran Bretaña, en España, como Galdós, que viven por primera vez de su producción. El autor musical, igualmente, como sujeto de derechos económicos no aparece hasta el siglo XIX. El autor estaba, normalmente, en lo que hoy llamaríamos un sistema de patrocinio y buscaba el reconocimiento social exclusivamente, no el derecho económico.



En segundo lugar, y también puntualizando alguna cuestión de lo que se decía esta mañana, siempre que ha habido un cambio de sistemas de comunicación, de soportes, de medios, se han planteado problemas muy similares a los que hemos visto aquí. Y pensaba en, por ejemplo, cuando apareció la imprenta. Podríamos decir hasta cierto punto que Gutenberg era un “pirata” de la edición. Realmente lo era, porque lo que descubrió o creía haber descubierto era un sistema para producir libros muy parecidos a los manuscritos –que eran muy difíciles de realizar– con un sistema rápido, barato, que le iba a permitir enriquecerse deprisa fabricando una especie de falsos manuscritos. Diríamos (un poco en broma): cogió un libro sin derechos de autor que es la Biblia; pero como ya hemos dicho que entonces no había autores, eso no le importó tanto como conseguir un libro que tuviera una aprobación universal como texto, que fuera, en definitiva, comercial.

Lo que sí quería destacar –porque también me ha llamado la atención en relación con lo de esta mañana– es cuando alguien decía: “bueno es que para piratear hay que tener un ordenador, un teclado, una línea”. A Gutenberg componer cada página de la Biblia le costaba dos días. Tardó dos años en total en componerla y un año en imprimirla. Yo creo que la gran diferencia con nuestra época, en este aspecto de los cambios que estamos viviendo en este momento, es que estamos entrando en una era de reproductibilidad inmediata, fácil y general de todos los soportes y de todos los medios, y eso sí que no había existido hasta ahora. Es decir, ese es el gran cambio, y por eso todo el conflicto de derechos. En la medida en que podemos reproducir desde un ordenador doméstico cualquier obra: literaria, musical, gráfica... y podemos usarla, se generan una serie de conflictos que son los que, de alguna manera, intenta resolver el Estado mediante la legislación y también intenta resolver la sociedad mediante los acuerdos.

En todo caso, también otro comentario que se ha hecho esta mañana –y con esto entro ya un poco en el tema que a mí me com-

pete en esta reunión— es que se está legislando y se está trabajando mucho más en el sector privado que en el sector público. Es decir, el sector público se mueve en una especie de vacío legal —y esto enlazaría quizá con una idea que quiero exponer— porque al Estado la palabra dicha y la palabra hablada nunca le han importado mucho, no se ha metido a organizarlas; salvo cuando han aparecido los medios modernos de comunicación —radio y televisión, sobre todo— y ha habido que intervenir para regular el sector; por lo que hace a la difusión de conversaciones privadas captadas de forma ilegal, su inclusión en el Código Penal fue inmediata.

El Estado moderno, tal como lo conocemos, es un sistema, es una red de comunicación escrita básicamente. Entonces, por eso me hacía gracia cuando se ha planteado la cuestión de si un músico tradicional, que hace una interpretación tradicional, reivindica sus derechos de autor. Desde luego, un músico tradicional, que hace una interpretación tradicional, en una cultura oral, no sabe ni lo que son los derechos de autor, luego es imposible que los reivindique; sólo los puede reivindicar en un contexto de una cultura escrita, que ha generado un sistema de derechos y él piensa que le ampara, pero nunca los reivindicaría en su propio contexto.

Voy a dividir mi intervención en un primera parte más teórica refiriéndome a algunos de estos conceptos, y en la segunda parte voy a hablar de la situación del Archivo del Congreso de los Diputados, lo que hay allí, las experiencias que tenemos y lo que estamos haciendo en estos momentos.

#### ORALIDAD Y ESCRITURA

Como decía, un músico tradicional no podría reivindicarse como autor, porque el concepto de autor casi es un concepto propio de la cultura escrita y, fundamentalmente, de la cultura impresa. No sabemos quién fue el autor del *Poema del Mío Cid*, no sabemos los autores del *Romancero*, no sabemos los autores de la *Iliada* y la *Odisea* y no pasa nada. Eran las obras que más circula-

ban en su época. Es decir, en una cultura fundamentalmente oral, es posible la obra sin autor. Lo que ocurre es que no podemos estudiar –y este es un segundo problema– la cultura oral en su pureza, puesto que cualquier cultura oral que vayamos a estudiar está, hasta cierto punto, contaminada por la cultura escrita. Sólo hay un caso, que estudió el profesor Havelock, que publicó su libro ya con 86 años, *La musa aprende a escribir*: es el caso de la cultura griega, en la que sí se puede ver el paso de una cultura predominantemente oral a una cultura dominada por la escritura.

Lo que provocó la aparición de la escritura como medio de comunicación en la Grecia clásica también lo había analizado el propio profesor Havelock en su obra *Prefacio a Platón*, que apareció en castellano en el año 1994 en traducción de Ramón Buenaventura, y es el paso de una sociedad en la que la enseñanza y la comunicación son fundamentalmente orales, a una en la que aparece la escritura. Platón protestaba, decía que la escritura es un lenguaje que no puede defenderse, que no sale del corazón y, por tanto, la escritura no puede transmitir verdad. Es una respuesta muy ingenua, pero es también una de las ideas que ha estado asociada siempre a la escritura, la escritura como vehículo de falsedad. Eso lo vivimos en nuestra sociedad también, sobre todo en procedimientos judiciales, toda esa falsificación de documentos que todavía aparece de vez en cuando en los medios de comunicación.

Otro profesor americano, el profesor Ong, define la oralidad primaria como aquella oralidad de la cultura absolutamente incontaminada por cualquier conocimiento de la escritura o la imprenta. Es primaria en oposición a la que hemos dado en llamar oralidad secundaria, que es la oralidad de la actual cultura tecnológica que, de alguna manera, recrea algunas de las características de la vieja oralidad primaria. En mi opinión, además de todas las transformaciones tecnológicas, en estos momentos están apareciendo algunas características propias tanto de la oralidad primaria como de la cultura escrita anterior a la imprenta, de lo que llamamos la cultura escrita quirográfica o manuscrita.

Todos los humanos pasamos por una fase de oralidad primaria en la infancia, esto también es cierto, puesto que la escritura es una destreza que sólo se adquiere mediante un aprendizaje en la escuela. El habla desde un punto de vista lingüístico es, por supuesto, anterior a la escritura: las primeras escrituras datan del año 3500 antes de Cristo. Las escrituras nacieron en Mesopotamia para fines burocráticos, para fines de control, sobre todo, y para fines fiscales. Hay una cierta tendencia a confundir la escritura con la literatura, con la comunicación escrita de creación, y la escritura básicamente ha sido soporte de comunicación burocrática y lo sigue siendo en la actualidad.

Por otra parte, el hombre que escribe es un hombre relativamente reciente. Para gran parte de la humanidad, incluso actualmente, la lengua hablada es la única que llega a poseer, puesto que sólo algo más de la mitad de los niños en edad escolar están escolarizados en estos momentos, según las estadísticas de UNESCO. Hablar tiene una base biológica, hablar se resiste a un control consciente, hay un cierto automatismo. Estas son las características que reaparecen ahora en nuestra sociedad.

La lengua hablada es la primera en el tiempo y en muchos casos la única. De los varios miles de lenguas que se han hablado y de las 3000 lenguas que se hablan actualmente sólo poseemos testimonio escrito de unas 80. La alfabetización en el sentido del conocimiento de las técnicas de escritura como fenómeno generalizado es algo muy reciente. Las tasas de alfabetización en Europa hasta comienzos del siglo XIX difícilmente superaban el 15 por ciento; el 85 por ciento de la comunicación se manifestaba de forma exclusivamente oral entre la gente.

Curiosamente –y esto es una paradoja de la historia que a mí me gusta resaltar– si hay algo que ha costado mucho es que en las sociedades occidentales todo el mundo aprenda a leer y escribir, y justamente ahora que ya han aprendido les va a servir menos de lo que podría pensarse. Después de todo este empeño, ahora va a resultar que, con todo esto de Internet y los multimedia, todo el

esfuerzo de aprender... De hecho, como sabéis, hay lo que se llama el analfabetismo funcional, que es el de la gente que aprendió a escribir en la escuela pero que lo ha olvidado, simplemente 25 años después. Se hizo un estudio en Estados Unidos ya en los años 1950-60 y aproximadamente el 20% de la gente había olvidado lo que había aprendido en la escuela. Esto también nos debe llevar a reflexionar.

Por supuesto, hablamos mucho más de lo que leemos o escribimos, inevitablemente. Se calcula que una persona normal dice en dos meses tantas palabras como hay en las obras completas de Shakespeare. La escritura es, por su propia naturaleza, sintética.

A partir de los años 60, y en relación con los nuevos medios de comunicación, se produce lo que ha llamado el profesor Havelock un redescubrimiento de las características de la oralidad. Él analiza las obras de Levi-Strauss, del conocido Marshall McLuhan, del profesor Goody, de Alan Watt... En fin, un conjunto de trabajos que aparecen en los años 60. A partir de ellos se hacen una serie de análisis sobre las características de la oralidad o de la cultura oral en sentido estricto.

En relación con la nueva oralidad quizá subrayaría, por supuesto, que la cultura de la oralidad es redundante o abundante, las cosas se repiten mucho. Basta ver las radiofórmulas o los servicios de noticias de la radio: son fundamentalmente repetitivos. Hay que dar una redundancia muy alta a una información para que llegue a penetrar en la gente, en la sociedad. Están también los mensajes de publicidad, tan reiterativos. La cultura oral es, desde luego, situacional por definición. La radio es un medio caliente, hay una aproximación directa a las personas, a las noticias a través de los periodistas en el lugar de los hechos. Hay una característica de las culturas orales muy significativa, en mi opinión: es una cultura de tono agonístico, es decir, que favorece el enfrentamiento. En una cultura oral es necesario que haya ciertos combates verbales, que son muy propios de las culturas tradicionales: el del cante en el sur de España, el mismo cante de las minas, los desafíos verba-

les...; también hay algo similar en el norte de España. Entonces, muchas veces, cuando oigo actualmente las tertulias de la radio recuerdo la necesidad de que alguien lleve la contraria. Incluso es el propio anfitrión-director el que incita a alguien a que hable diferente del otro. Esto es muy propio, como digo, del debate oral.

El problema que tiene, que también accidentalmente se manifiesta en las tertulias, es que como la cultura oral es amplificadora, muchas veces los propios contertulios tienden a irse de los temas; entonces tiene que intervenir de nuevo el director para decir: “no, yo quería que hablásemos de esto”. Es otra característica muy propia, muy específica de la comunicación oral primaria.

Podríamos decir, en este sentido, que en la sociedad occidental queda un residuo de cultura oral que se ha visto potenciado por los nuevos medios de almacenamiento y difusión de la imagen, del sonido, de la comunicación; y aparece esta oralidad secundaria, que está gobernada por textos, y que es la propia de los que han sido educados en la cultura escrita.

#### ESCRITURA, BUROCRACIA Y DERECHO

Si ha habido un uso de la escritura –y ahora voy a hablar brevemente de la comunicación escrita, algo que tiene que ver con el título de mi intervención– ha sido el uso burocrático, el uso que se le ha dado en la formación de los estados modernos. El Estado, en general, sólo se comunica con los ciudadanos por escrito, no cree en la palabra, y si se comunica oralmente es siempre para ratificarlo por escrito a continuación.

Este verano me pusieron una multa de tráfico en Barcelona y tuve, por primera vez, una ocasión de comunicarme oralmente con la Administración pero con posterior ratificación por escrito. Ocurre que, al final, decidí pagar la multa. Entonces, entre las posibilidades que había, estaba la de “llame por teléfono al Ayuntamiento de Barcelona”. Llamé. Y me dijeron: “por favor, su número de tarjeta de crédito”. Fue así, directamente, pero a continuación me dije-

ron: “cuando reciba el cargo de la tarjeta de crédito ya verá que hay un epígrafe que pone Ayuntamiento de Barcelona; eso quiere decir que ya ha pagado la multa”. Me pareció que algo de evolución hay. Esto no hubiera sido posible, desde luego, hace cincuenta años. Habría tenido que pasar por distintas ventanillas –porque la comunicación oral de la Administración se enmarca en una ventanilla, en un escenario específico– antes de poder pagar mi multa. O sea, que los nuevos medios para algo nos facilitan la vida –bueno, esto es discutible en el caso de la multa– a los ciudadanos. Ahora ya vamos hacia la Administración electrónica: ni escrita, ni impresa, ni oral. Cibernética.

Por supuesto, el derecho ha existido siempre para conformar la sociedad, los comportamientos sociales. Pero el derecho es básicamente creación, almacenamiento, procesamiento y comunicación de información. El derecho debe tener un cierto grado de flexibilidad, pero también tiene que tener una cierta estabilidad para no producir inseguridad social, es decir, no podemos estar cambiando constantemente las normas. El grado de estabilidad o de fijeza variará en función del tipo de sociedad de que se trate y la capacidad de adaptación del derecho dependerá de los medios de comunicación. Por ejemplo, el derecho escrito en España tenía una gran estabilidad. Se estaba funcionando con códigos de finales del siglo XIX pero, prácticamente, desde la aprobación de la Constitución se ha cambiado, se podría decir que todo el sistema jurídico español, con una producción aproximada de unas 70 leyes ordinarias y unas 30 leyes orgánicas cada año. Esas leyes, en parte, ya han sido derogadas. Pensemos, incluso, en el Código Penal, en la Ley de Propiedad Intelectual... , eran leyes del siglo XIX. En 1986 se aprueba la nueva Ley de Propiedad Intelectual, que se modifica tanto en los años subsiguientes que en el 96 se tiene que hacer un texto refundido con todas las modificaciones que ha tenido. Simplemente en diez años, cuando en cien años casi no se había tocado. Eso es el resultado del cambio de medios, evidentemente, y de la intervención de todos los agentes y todos los operadores que están ahí.

No siempre se ha querido que el derecho se escribiera, precisamente porque se pensaba, como en la idea de Platón en Grecia, que las leyes era mejor que estuvieran inscritas en el alma de los ciudadanos que en el papel de los libros. De alguna manera, también se ha estudiado cómo la aparición de la escritura lleva a la aparición del derecho como memoria externa. El derecho en una sociedad oral es más entendido como una ética, como una moral personal; en una sociedad de la escritura es entendido como una norma que hay que cumplir.

Hoy en día, todavía –y esto es relevante también– la validez de las normas jurídicas está condicionada en España a su publicación: veinte días después de la publicación en el Boletín Oficial, si no se indica lo contrario; o si no se señala una fecha específica de entrada en vigor, como ocurre con los grandes códigos, como el Código Penal, en los que se da un plazo mayor para la adaptación del sistema jurídico a la nueva norma. Nada de todo esto, por supuesto, es posible en las sociedades de oralidad primaria en las que el derecho se basa exclusivamente en la costumbre.

Pero la gran revolución del derecho vendría no tanto con la escritura –aunque muchos de los primeros textos son jurídicos– cuanto con la imprenta; porque la imprenta tenía la ventaja de que permitía reproducir de forma ilimitada el mismo texto y, por tanto, transmitir, de forma barata, a un conjunto de población el mismo texto. Entonces, lo que se detectó es el deseo de conocer los derechos por parte de la gente y el deseo de ejercerlos, en muchos casos. Está comprobado que la imprenta produjo un aumento bastante notable de la litigiosidad, por lo menos en Gran Bretaña. No hay estudios similares para España. Quizás ocurra algo parecido puesto que sí sabemos que, dentro de lo que fueron los primeros libros, un bloque importante fueron los libros jurídicos.

Por supuesto, todavía, tan tarde como en el siglo XVII en obras del teatro clásico español como *Fuenteovejuna*, por ejemplo, se suscita ese conflicto entre el viejo derecho popular oral de costumbre y el nuevo derecho escrito.



Curiosamente, en el siglo XIX se produce un cambio de perspectiva y el derecho escrito, que había sido visto normalmente por las clases populares como una imposición, empieza a ser visto como una garantía de derechos y los ciudadanos piden que el derecho se ponga por escrito. De alguna manera también, es el movimiento codificador que se da en Francia, pues trata de hacer eso mismo que se hacía en la primera época de la imprenta, que todos los ciudadanos conozcan sus derechos en unos formatos fáciles y accesibles como son los códigos.

#### NUEVOS MEDIOS, ESTADO Y POLÍTICAS DE CONSERVACIÓN

Realmente, cuando aparece la informática, a la que actualmente se ha trasvasado casi toda esa información escrita jurídica, el sistema de difusión impresa de leyes está ya prácticamente colapsado. Pero, retomando la idea inicial, el modelo de Estado ha cambiado ya en base a la comunicación escrita e impresa. El profesor Robert Escarpit decía que a cada sistema de comunicación social corresponde una forma de organización política y que a una comunicación fundamentalmente oral, de oralidad primaria, correspondían las ciudades estado; y una forma de comunicación escrita, una red de comunicación escrita, es la que favorece la aparición del Estado moderno, porque permite la transmisión de una misma información en una superficie de territorio muy grande simultáneamente a todos los ciudadanos. En la actualidad –decía el profesor Escarpit– estamos en una situación de hiperdimensión comunicativa, donde ningún aparato puede asumir ya el control integral de la información producida y transmitida en un conjunto de sistemas demasiado vasto y heterogéneo como para que posea una identidad real o simbólica. Por tanto, a esta nueva situación comunicativa corresponderá un nuevo tipo de estado. Pensemos en organizaciones como la Unión Europea. Por supuesto, en todas las organizaciones internacionales. Pensemos que cuando se crea la Unión Europea en los años 50 las comunicaciones aéreas exis-

ten difícilmente en Europa, las comunicaciones telefónicas son vía operadora y con dificultades también. Hoy en día, es posible hacer reuniones por videoconferencia entre los líderes de todos los estados de la Unión Europea sin ningún problema técnico. Si se siguen haciendo reuniones presenciales, yo creo que se hacen de cara a los medios de comunicación y porque lo exige un poco el ritual, pero el fax, el correo electrónico, la videoconferencia, las comunicaciones de teléfono móvil que permiten la inmediatez hacen que gran parte de los problemas que se planteaban para la construcción europea inicial en los años 50 hayan desaparecido. Hay otros, pero aquellos que dependían de los medios de comunicación ya no cuentan.

Actualmente, por tanto, están aflorando algunas de las características de los sistemas de comunicación orales y de comunicación manuscrita. En realidad, si visitáramos un hogar de hace 70 años, ¿qué aparatos de comunicar habría en ese hogar? Quizás una radio, en pocas casas; quizás un teléfono, en muy pocas. Hoy en día, prácticamente, tendríamos fax, correo electrónico, Internet, teléfono fijo, teléfono celular; o sea, es lógico que todo esto tenga unas implicaciones cognitivas y unas implicaciones sociales y culturales grandes. Ha sido un proceso muy rápido y estamos en un momento de indefinición. Pensad, por ejemplo, en un aspecto como es la ortografía, que –como decía antes– tanto costó implantar mediante unos sistemas de enseñanza universales. Ahora resulta que, por una parte, los mensajes de SMS de teléfono y, por otra, los propios correos electrónicos utilizan una escritura anormativa que no se conoce. Hay que manejar otro código que no es el que te enseñan en la escuela –o un subcódigo de este– para entenderlo. Entonces, de alguna manera, estamos en un momento de cambios en el que no se sabe bien lo que puede salir.

Quisiera comentar un par de cosas más.

En primer lugar, aparece una especie de comunicación mixta entre la oral y la escrita, que es la propia de los mensajes de teléfono y la propia también del correo electrónico. Decía el profesor

Meyrowitz, a mediados de los 80, en su libro *No sense of place*, hablando de comunicación oral y escrita: “si yo estuviera en casa escribiendo una carta a un amigo y, de repente, me llama por teléfono le contaría cosas completamente distintas de las que le estaba contando en la carta”. Por aquello que decíamos de que la comunicación oral es situacional e inmediata. Entonces, de alguna manera, da la impresión de que en este tipo de mensajes de teléfono y mensajes de correo electrónico se mezclan los tipos de comunicación escrita y oral y los tipos de contenidos que se darían en ellas. O que los contenidos son más bien los propios de la comunicación oral en un vehículo escrito.

En segundo lugar, la comunicación pública, que había estado muy dominada por la escritura, es hoy predominantemente oral, en gran parte gracias a los medios de comunicación. Los líderes políticos tardaron en llegar a darse cuenta del poder de los medios de comunicación de masas pero, en cuanto los descubrieron, no los abandonaron ya nunca más; porque descubrieron, de alguna manera, que podían dirigirse a la ciudadanía sin la intermediación del Parlamento o de algún aparato político. Los primeros discursos políticos a los ciudadanos por radio son de presidentes de Estados Unidos y del general De Gaulle en Francia, en los años 60. Pero a partir de ese momento y hasta hoy en día, la actualidad política se compone casi en exclusiva de declaraciones verbales de los ministros a las distintas emisoras de radio o de televisión. En todo caso, los cortes que puedan venir del Parlamento son un porcentaje pequeño del total.

Por supuesto, la utilización de la escritura para fines de control se mantiene, como en su origen, casi más que nunca, puesto que este uso de la escritura lo han potenciado mucho las bases de datos.

Y un asunto que a mí particular y profesionalmente me preocupa es el tema –que tiene mucho que ver con la jornada de hoy– de la falta de definición de políticas públicas de conservación en estos momentos. Me ha interesado la intervención de

Ángeles Afuera porque ha puesto también un poco de manifiesto estas cosas con respecto a la radio; yo sobre todo lo percibo con respeto a Internet. No hay nada definido para Internet, incluso hubo un intento de que al registrarse los dominios hubiera un registro personal y hubo un rechazo por parte de la sociedad. Hay algunas páginas en Estados Unidos que hacen rastreos de páginas en la red y las conservan tal como estaban en una fecha. Esto me ha hecho pensar que quizás Internet es algo parecido a la radio, que al final lo que pasa es que la capacidad de multiplicar y de reproducir está tan potenciada que, quieras que no, siempre quedará un residuo de Internet. Pero quizá debemos ver más Internet como un medio de comunicación tipo radio, efímero, que como un medio de transmisión cultural.

Aquí se ha hablado también esta mañana mucho de cultura, un concepto del que habría mucho que hablar; porque yo entiendo que, por ejemplo, en Internet sí que hay unos contenidos culturales de libre disposición y que han encontrado unas vías de financiación que no son necesariamente el pago directo del usuario: las bibliotecas virtuales... No conozco bien el caso de música o archivos de palabra en Internet pero, desde luego, para búsqueda de textos es una herramienta hoy en día imprescindible, muy potente y fundamentalmente gratuita. Aparecen contenidos que tienen un precio –se nos pide inmediatamente nuestro número de tarjeta de crédito– pero es simplemente un reflejo de lo que ocurre en la sociedad.

Una opción ante la situación de falta de políticas de conservación es convertir Internet en el gran archivo del futuro, dado el potencial que parece tener: archivo de palabra, archivo de texto, archivo de imagen, archivo multimedia, de disposición universal; si es necesario que en parte sea mediante pago, mediante pago. En cualquier caso, convertirlo en un inmenso tapiz cultural e histórico. Pero bueno, esto quizás está un poco lejos a la vista de todos los problemas que hemos visto hoy que suscita la difusión a través de Internet.

Una curiosidad también en relación con nuestros medios audiovisuales es una página en Internet: la *dead media project*, que se dedica a reconstruir todos los medios de comunicación desaparecidos. Hay centenares: de fotografía, de audio, de pre-televisión... Esto me preocupa en relación con que las políticas de conservación –y esto es algo que vivo también en el Archivo del Congreso de los Diputados– hoy en día tienen que ser políticas de conservación activas. Se entendía que la conservación y la teoría de archivo era puramente almacenar. Hoy en día estamos obligados a políticas activas de cambio de soporte constante, prácticamente por la propia presión de la situación tecnológica y de mercado. Hay que convencer a las administraciones –y quizá por eso no se conserva en las empresas privadas– de que conservar les va a costar dinero. Si quieren conservar tienen que definir y actuar, porque no tiene sentido guardar por guardar. Voy a poner un ejemplo, que es también de cultura escrita, de imagen en este caso, reciente, que me está ocurriendo estos días. Para una exposición conmemorativa del aniversario de la Constitución necesitábamos reproducir en un tamaño grande, en unos paneles, unas portadas de periódicos de los años 77 y 78. No hay ningún sitio en Madrid que los tengan con la calidad que necesitamos, con las resoluciones que las necesitamos. Entonces llega un momento que te preguntas: bueno, ¿para qué conservamos si cuando necesitamos usar tenemos inmediatamente –como decía Ramón Sunyer, de la Fonoteca de Cataluña– que reconvertir a un medio moderno? El coste económico es grande, pero hay que pensar que estamos conservando para utilizar de manera rápida y eficaz.

#### EL ARCHIVO DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS

Desde el año 99 estoy al frente del Archivo del Congreso de los Diputados. Es un archivo que se creó en las Cortes de Cádiz,

a comienzos del siglo XIX. Las Cortes decidieron que el archivo parlamentario debía quedar con la misma institución parlamentaria y no transferirse a los archivos estatales. Es, por tanto, un archivo esencial para la historia política española de los siglos XIX y XX. Además, tenemos algunas colecciones de las Cortes de Castilla antiguas, los papeles reservados del Rey Fernando VII, de las Cortes de Cerdeña. Son colecciones que hemos ido adquiriendo en algún momento. Es un archivo fundamentalmente de papel; también hay algunos objetos curiosos que van desde la espada del General Riego, hasta la pluma con la que el Rey Don Juan Carlos firmó la Constitución.

En relación con todo esto de los nuevos medios, por cierto, nos encontramos con el hecho de que la institución decidió tener el archivo consigo misma. Por tanto, siempre hemos estado en la misma sede física de la institución. Entonces, en la Carrera de San Jerónimo hemos conseguido llegar a tener unos 11 kilómetros de estantería. No es mucho, verdaderamente. Lo que quería subrayar –para que no se deduzca de todo lo que he dicho que hay una fatal decadencia de la comunicación escrita– es que, de esos 11 kilómetros, la documentación entre 1812 y 1977 ocupa uno y la de 1977 a 2000 ocupa diez. Esto tiene que ver con lo que decía de la facilidad que hay hoy en día para reproducir documentos. Y luego, además, han empezado a aparecer soportes heterogéneos, informáticos, de audio, de vídeo, que estamos intentando controlar.

Dentro de la organización del Estado, que es fundamentalmente escrita, hay tres grandes instituciones todavía que son instituciones históricas de la palabra. Una de ellas es la justicia. En los procedimientos judiciales siempre hay una fase oral, de alguna manera el juez –por aquello que decía Platón de que “sólo la palabra dicha por el individuo transmite la verdad”– necesita ver la palabra pronunciada por el propio individuo y no a través de un medio o a través de un escrito. Aunque, por cierto, se están haciendo pruebas para transmitir declaraciones a distancia mediante videoconferencia. Otra, por supuesto, es la Universidad, fundamentalmente

porque el sistema de enseñanza que se mantiene es el mismo que el que había en la Edad Media. Es, al mismo tiempo, una gran fábrica de escritura, porque todo lo que se dice se pasa inmediatamente a textos. Y, lógicamente, si hay una institución que quedaría reservada en el Estado para la palabra, esa institución es el Parlamento, como su propio nombre indica. Lo que pasa es que el Parlamento, por esa tendencia del Estado a pasar todo a escrito, se ha convertido en un gran depósito de escritura: el diario de sesiones del Congreso de los Diputados tiene medio millón de páginas entre 1810-1977; de 1977 a la actualidad ya tiene 700.000 páginas, o sea, más de lo que ya se había publicado en toda la historia parlamentaria española.

Nosotros tenemos grabaciones de audio, en distintos soportes, desde la legislatura constituyente –desde el año 77–. Ahora ha sido el momento, con motivo del 25 aniversario de la Constitución, en el que hemos tenido alguna demanda de esta documentación histórica. Pero, en general, los usuarios del archivo de mi institución prefieren consultarla en el diario de sesiones, prefieren consultarla por escrito. Tenemos pocos usuarios que quieran oír, que quieran ver. Por lo que hace al vídeo, prácticamente no ha empezado hasta el último periodo de sesiones de la cuarta legislatura, a finales de los años 80 y principios de los años 90.

No necesitaríamos un sistema de catalogación, tenemos tanto el vídeo como el audio minutado, porque el propio diario de sesiones más las bases de datos que tenemos de control de la actividad parlamentaria nos sirven de guía. O sea, nuestro problema fundamental sería integrar soportes y medios, más que crear nuevas vías de acceso. Están todos, pero están separados, cada uno corresponde a un modelo distinto de comunicación, y el problema que tenemos –que no es fácil de solucionar– es integrarlo de manera que, desde un único punto de acceso pudiéramos llegar a todo, es decir, que pudiéramos consultar cualquiera de los medios. Nosotros ahora, por ejemplo, a través de Internet tenemos acceso al diario de sesiones al mismo tiempo que se publica;

si se edita por la mañana, ese mismo día se pone en Internet; tenemos acceso al canal parlamentario, que emite en tiempo real las sesiones del Parlamento, de plenos y eventualmente de comisiones, en un *streaming* que va a Internet. Además tenemos el propio canal parlamentario, que emite a través de la plataforma y por cable para Madrid. Pero mi idea sería que no tuviéramos los medios separados, sino que pudiéramos decir, bueno, quiero ver intervenciones de tal diputado. Y poder verlas en papel, en vídeo, recibirlas en audio. En definitiva, que el usuario pudiera decidir desde un único punto de acceso.

Hay, por supuesto, problemas de conservación, con este fondo. Problemas que también se han planteado aquí. La evolución de soportes es tan rápida que nos planteamos el pasar la parte histórica a digital. La parte de audio no plantea muchos problemas técnicos, pero la parte de vídeo sí; nos plantea que si se quiere digitalizar con calidad de emisión de televisión es imposible, todavía no hay soportes como para aguantar esta transformación. Bien es cierto que hoy en día es fácil pasar de analógico a digital para emisión y conservar en analógico. Es lo que estamos haciendo nosotros de momento a la espera de una cierta evolución técnica.

Como decía, pienso que lo deseable es que en un futuro se pueda acceder de forma gratuita en cualquiera de los tres soportes a las sesiones parlamentarias.

Quería comentar por último que, en nuestro caso, yo entiendo que no hay un problema de derechos económicos. Es cierto que los políticos, algunos políticos, sobre todo en el siglo XIX, vivían en parte de su palabra y de su oratoria: era el caso de Castelar, por ejemplo, que no sólo hablaba en el Parlamento, sino que daba conferencias retribuidas y que editaba sus discursos en forma de libros y percibía unos derechos de autor por ellos. Con lo cual había una doble difusión: la que tenían a través del diario de sesiones y la que él hacía en forma de libro. Quizás el último político español que ha editado de forma comercial sus discursos ha sido Fraga, que a mediados de los años 80 sacó en



la Editorial Planeta algunas intervenciones parlamentarias. Yo creo que esto no entra en conflicto con la difusión institucional que hacemos nosotros. El discurso político se hace en un espacio público, pero de alguna manera el derecho moral sigue perteneciendo al político que lo hace. El transformar eso en un derecho económico comercial quizás sería la parte más discutible, pero no es un caso frecuente.

Sí me preocupa –y eso me preocupa en relación con este y otros aspectos de la comunicación– el tema de la comercialización. Nosotros, al igual que comentaba el compañero de la Fonoteca de Cataluña, somos una institución sin ánimo de lucro. Nosotros cobraríamos una tasa equivalente al coste de la copia que se nos pidiera, pero no pretendemos hacer negocio con lo que emitimos y con lo que conservamos. De hecho, el Congreso de los Diputados facilita una señal de vídeo gratuita a todas las televisiones y una señal de audio, también. ¿Qué ocurre? Pues que las televisiones han creado sus propios sistemas de documentación: han conservado lo que les ha interesado durante el tiempo que les ha interesado y lo han utilizado. Sin embargo, ahora, con motivo del aniversario de la Constitución, hemos visto que realmente hay un mercado para el material audiovisual histórico. Recibimos, por ejemplo, una oferta de un vídeo de la legislatura constituyente de cuatro minutos a un precio que me pareció exorbitante. También sabemos, por experiencia con algunas televisiones, el precio que están cobrando las televisiones por el minuto de aquella época, del año 77, teniendo en cuenta que sólo una televisión tiene vídeos de aquella época. Es más barato, de hecho, comprar minutos de vídeo de sesiones parlamentarias antiguas españolas en Londres o en Alemania que en Madrid. Pero fuera de España hay pocas grabaciones. En cierto sentido, me alegré mucho de que no tuviéramos grabaciones de aquella época, porque habría supuesto un problema, verdaderamente, el hacer una distribución no lucrativa de este material.

Tanto en el caso del archivo fotográfico –que hemos digitalizado completamente– como en el caso de la cesión de algunos

documentos de nuestro archivo a otras instituciones en soporte digital, aunque no acostumbramos a exigirlo —ahora sí que vamos a hacer unos contratos tipo de cesión de derechos—, sí nos gusta que se nos reconozca por lo menos el esfuerzo hecho en la conservación y que se cite al Archivo del Congreso de los Diputados, al Congreso de los Diputados en definitiva, como el depositario y el titular de esa documentación original. Por lo tanto, el derecho que reclamamos es, fundamentalmente, el derecho moral, no el económico.